



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Akademie der bildenden Künste in Wien im 18. Jahrhundert - Reformen unter Kaunitz

Verfasser

Dr. iur. Kurt Haslinger

Angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie

Wien, im Jänner 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Univ. Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

Inhaltsverzeichnis

1.	Vorbemerkung	1
2.	Forschungslage	3
3.	Einleitung – Das Ende der Barockperiode in Österreich	7
	Politische Voraussetzungen des Klassizismus in Österreich	8
4.	Die politische, wirtschaftliche und soziale Entwicklung in den österreichischen Erbländen	10
5.	Die geistesgeschichtlichen Strömungen der Zeit	12
	Merkantilismus und Aufklärung	12
	Aufgeklärter Absolutismus.....	13
	Jansenismus und Febronianismus.....	14
	Freimaurerbewegung.....	15
6.	Kaunitz – Die Entwicklung seiner Persönlichkeit und seine politische Karriere	17
7.	Kaunitz als Reformers im aufgeklärten Absolutismus	22
	Säkularisierung.....	24
	Bildungsreform.....	25
8.	Kunsttheorien der Aufklärung	29
	8.1 Denis Diderot.....	34
	8.2 Johann Joachim Winckelmann.....	36
	8.3 Anton Raphael Mengs.....	38
	Anton von Maron und die Zeichnung im Klassizismus	39
9.	Wiener Kunstliteratur im 18. Jahrhundert	42
	9.1 Franz Christoph von Scheyb.....	42
	9.2 Johann Christian Wilhelm Beyer	46
10.	Joseph von Sonnenfels als Kunsttheoretiker des aufgeklärten Absolutismus	48
11.	Die Wegbereiter des Klassizismus in Wien	51
	11.1 Der Kunstpolitiker Kaunitz.....	51
	Kaunitz als Bauherr, Kunstberater und Sammler	52
	11.2 Joseph von Sperges – Der Wegbereiter und Gestalter	56
	Zweite Auflage der „Geschichte der Kunst des Altertums“.....	57
12.	Die Wiener Akademie (1692 – 1772)	59

13.	Die Gründung von Kunstschulen	62
	13.1 Die Manufakturschule (1758 – 1786).....	62
	13.2 Erzverschneide- oder Graveurakademie (1767 – 1772).....	63
14.	Die Kupferstecherakademie (1766 – 1772)	65
	Das Kupferstecherstatut von 1767.....	67
15.	Die Errichtung der k.k. Vereinigten Akademien der bildenden Künste (1770 – 1772)	70
	Die Vorschläge von Maron.....	74
16.	Der Satzungsentwurf von 1773	79
	16.1 Die Akademiegliederung	81
	Schulen	81
	16.2 Die Organe der Akademie	82
	Protektor	83
	Akademischer Rat.....	83
	Akademiesekretär	84
	Mitglieder.....	85
	Direktor	86
	16.3 Professoren und Schüler	87
	Preise	88
17.	Die Hofpreise	90
	Gundelpreis.....	92
18.	Romstipendien	93
	Die neuen Lehrer Friedrich Heinrich Füger und Franz Anton Zauner	96
19.	Die Akademie unter Joseph II.	99
	19.1 Gewerbereform	99
	Baugewerbe.....	100
	19.2 Oberaufsicht über den Zeichenunterricht an den Normalschulen	100
	Oberdirektion unter Schmutzer.....	101
	Die Akademie als Schulbehörde.....	102
	19.3 Die Reform von 1786.....	103
	Neuordnung der Baukunstschule	103
	19.4 Die Entwicklung ab 1788	104
	Das Protektoratsdekret vom 30. August 1788.....	105
20.	Kaunitz als Protektor	107
	Finanzierung	107
	Die Ausübung der Protektoratsfunktion	108
	Sperges als Ratspräsident	109
21.	Schlußbetrachtung	116
	Abkürzungen	118
	Bibliographie	119

1. Vorbemerkung

Der Klassizismus, den der Staats- und Hofkanzler Wenzel Anton Fürst v. Kaunitz-Rietberg (1711 – 1794) an der Wiener Akademie etabliert hat, ist im krisenreichen Europa des 18. Jahrhunderts als Antithese zum Barock entstanden und propagiert worden. Die vorliegende Arbeit hat nicht nur die Beschreibung der kulturpolitischen Rahmenbedingungen und institutionellen Voraussetzungen, die Kaunitz geschaffen hat, zum Inhalt. Sie versucht auch durch eine interdisziplinäre Analyse die sozialen und ökonomischen Bedingungen zu erfassen, die zu den tiefgreifenden politischen Veränderungen geführt haben.

Kaunitz war ein überzeugter Anhänger der neuen geistesgeschichtlichen Strömungen, die sich in den Ideen der Aufklärung und in einem rationalen Humanismus manifestierten. Der Klassizismus war für den Staatskanzler Kaunitz ein umfassendes gesellschaftspolitisches und kulturelles Programm. Ihm ging es um die öffentliche Funktion der Kunst. Ziel der Arbeit ist es daher auch, die kunsttheoretischen Überlegungen des aufgeklärten Absolutismus, wie sie von Kaunitz vertreten wurden, im Kontext der europäischen Theorien darzustellen.

Kaunitz hat neben der seit 1693 bestehenden k.k. Hof-Academie die Errichtung von Kunstschulen gefördert. Die 1766 gegründete Kupferstecherakademie war bereits als Sammelpunkt aller bildenden Künste angelegt.

Die von Kaunitz 1770 - 1772 errichtete „k.k. Vereinigte Akademie der bildenden Künste“ ist zunächst aus dem Zusammentreffen von drei Akademien entstanden: der „k.k. Hof-Academie der Malerei-, Bildhauerei- und Baukunst“, der „Kupferstecher-Academie“ sowie der „Erzverschneideschule“. Die 1758 gegründete Manufakturschule wurde 1786 der Akademie angeschlossen.

In einem weiteren Teil der Arbeit werden die konzeptionellen Überlegungen zur Vereinigung, die Gründungsschritte sowie die Satzung dargestellt.

Wegen der Übernahme von behördlichen und administrativen Kompetenzen unter Joseph II. ist die Entwicklung der Akademie ab Mitte der 1780-er Jahre nicht kontinuierlich verlaufen. Die Arbeit untersucht dann, mit welchen Maßnahmen und weiteren Reformschritten Kaunitz als Protektor der Akademie auf diese Entwicklung reagiert hat.

Vor allem die als Folge der tiefgreifenden politischen Veränderungen in dieser Periode eingeleiteten staatsrechtlichen und gesetzgeberischen Reformen haben mich aufgrund meiner Ausbildung und beruflichen Tätigkeit als Verwaltungsjurist besonders interessiert. Das gilt auch für die organisatorischen und institutionellen Fragen, die mit der Akademiegründung zusammenhängen. Kaunitz hat diese mit Weitsicht nach modernen gesellschaftsrechtlichen Grundsätzen gelöst.

2. Forschungslage

Nach der 1807 erschienenen Kaunitz-Studie von *Joseph v. Hormayr*¹ galt dann die erst 1899 herausgegebene bruchstückhafte Biographie von *Alfred v. Arneth*² für lange Zeit wegen ihrer quellenmäßigen Fundierung als grundlegende Darstellung. Kaunitz ist dann im 19. Jahrhundert nie im Mittelpunkt geschichtswissenschaftlichen Interesses gestanden. Wegen seiner aufklärerischen und kosmopolitischen Haltung eignete sich Kaunitz im Vormärz und im Neoabsolutismus schwer als Leitbild der damals dominierenden Geschichtsauffassung. Sowohl katholische als auch großdeutsche Historiker brachten ihm wenig Sympathie entgegen. Das galt dann auch für die Zwischenkriegszeit. Unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg behandelte *Georg Küntzel* den Staatskanzler. In seinem 1923 erschienenen Werk stellte der preußische Historiker, ohne neue Quellen zu erschließen, Kaunitz als Machtpolitiker eines deutsch regierten Habsburgerreiches dar.³

Mit dem wiedererstandenen Geschichtsbewusstsein in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg erschien 1947 die Kaunitzbiographie von *Alexander Novotny*, der die geistige Persönlichkeit von Kaunitz beschreibt.⁴ Dieses Buch ist, obwohl *Novotny* für seine Charakterisierung keine neuen Quellen angibt, für die vorliegende Arbeit eine wichtige Analyse.

Grete Klingenstein konnte für ihre 1972 erschienene Habilitationsschrift neue Quellen erschließen.⁵ Auch dieses wichtige und mit höchster Genauigkeit gestaltete Werk ist aber keine klassische umfassende Biographie, weil sie nur die Jugendjahre von Kaunitz bis zum Beginn seiner politischen Karriere behandelt.

Die 1994 erschienene politische Biographie von *Franz Szabo* ist die aktuellste Darstellung. *Szabo* arbeitet die Zeit ab 1753 auf.⁶

Zur Aufklärung und zu den Voraussetzungen der theresianischen und josephinischen Reformen wurde vor allem das 1971 erschienene Buch von *Eduard Winter* „Barock, Absolutismus und Aufklärung in der Donaumonarchie“ herangezogen. Mit seinem Werk

¹ **Hormayr** Joseph v., Österreichischer Plutarch, Lebensbilder großer Österreicher, Wien 1807.

² **Arneth** Alfred v., Biographie des Fürsten Kaunitz, Ein Fragment, 1900.

³ **Küntzel** Georg, Fürst Kaunitz – Rittberg als Staatsmann, 1923.

⁴ **Novotny** Alexander, Staatskanzler Kaunitz als geistige Persönlichkeit, Ein österreichisches Kulturbild aus der Zeit der Aufklärung und des Josephinismus, Wien 1947.

⁵ **Klingenstein** Grete, Habsburgischer Adel im Zeitalter des Absolutismus, Herkunft und Bildung des Staatskanzlers Kaunitz, Wien 1972.

⁶ **Szabo** Franz, Kaunitz and Enlightened Absolutism 1753 – 1780, Cambridge 1994.

„Der Spätjansenismus in Österreich“ aus dem Jahr 1977 legte *Peter Hersche* eine grundlegende Aufarbeitung der kirchlichen Reformbewegungen im 18. Jahrhundert vor. Beide Werke waren für die Darstellung der geistesgeschichtlichen Grundlagen relevant.

Wichtige Primärquellen sind die umfangreichen Akten des **Universitätsarchivs der Akademie der Bildenden Künste Wien**. *Gerda Königsberger* hat mit Stand 1988 eine umfassende Bibliographie zusammengestellt.⁷ Sie dokumentiert die Verordnungen und Statuten und gibt einen ausführlichen Überblick über die Literatur und Forschungslage zu vielen Einzelthemen.

In ihren die historische Entwicklung beschreibenden Teilen stützt sich die Arbeit auf die sehr gut dokumentierte Akademieggeschichte von *Carl v. Lützow* aus dem Jahre 1877⁸ sowie auf die historische Aufarbeitung von *Walter Wagner* aus dem Jahre 1967, die aber Quellenhinweise vermissen lässt.⁹ *Walter Wagner* hat in gesonderten Studien auch das Matrikenwesen¹⁰ und das Romstipendium¹¹ untersucht.

Mit der Darstellung von *Andrea Végh* liegt eine sehr gute Analyse des Stipendienwesens und der Romstipendien vor.¹²

J. T. C. Kuijpers hat die Hofpreise umfassend wissenschaftlich bearbeitet.¹³ Diese Arbeit wie auch die Darstellung der Romstipendien von *Wagner* enthalten auch umfangreiche Transkriptionen der damit zusammenhängenden Archivdokumente der Akademie.

Auch *Angela Plank* und *Franz Pascher* haben für ihre hervorragend recherchierten Arbeiten umfangreich Archivmaterial aufgearbeitet und auch transkribiert.

Plank stellt die als Folge der thesesianischen Schulmaßnahmen einsetzende Reform des Zeichenunterrichtes mit ihren wichtigen Auswirkungen auf die Akademie dar.¹⁴

⁷ **Königsberger** Gerda, Die Akademie der bildenden Künste in Wien, Eine Bibliographie, Veröffentlichung der Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Wien 1988.

⁸ **Lützow Carl v.**, Geschichte der k. k. Akademie der bildenden Künste, Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes, Wien 1877.

⁹ **Wagner** Walter, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967.

¹⁰ **Ders.**, Die Rompensionäre der Akademie der bildenden Künste, in: Römische historische Mitteilungen, Rom – Wien 1972.

¹¹ **Ders.**, Die Matriken der Akademie der Akademie der Bildenden Künste in Wien, in: Scrinium, Zeitschrift des Verbandes der Österreichischen Archivare, Wien 1972.

¹² **Végh** Andrea, Bedingungen des österreichischen Stipendienwesens 1772 – 1783, Die künstlerische Ausbildung der Romstipendiaten, veranschaulicht an dem Maler Joseph Schöpf, Phil. Diss., Uni Wien, München 1975.

¹³ **Kuijpers** J. T. C., Hofpreise der Akademie der Bildenden Künste in Wien, in: Academies of Art between Renaissance and Romanticism, Leids kunsthistorisch Jaarboek, Bd. 4 – 5, 1989.

¹⁴ **Plank** Angelika, Akademischer und schulischer Elementarzeichnenunterricht im 18. Jahrhundert, Phil. Diss., Wien 1997; gedr. Frankfurt/Main, 1999.

Die Dissertation von *Franz Pascher* ist eine sorgfältig recherchierte und fundierte Studie über den Werdegang von Joseph von Sperges. Er dokumentiert auch erstmalig aus den Archivakten umfassend die Zusammenarbeit mit dem Staatskanzler und beschreibt sein Wirken bei der Leitung der Akademie.¹⁵

Im Kapitel „Der neue Stil“ seiner Zauner-Monographie aus dem Jahre 1918 gibt *Hermann Burg* eine zusammenfassende Darstellung der Tendenzen, die den gewaltigen Umschwung im Kunstwollen ausgemacht haben. Diese theoretisch klare und fundierte Analyse ist auch aus heutiger Sicht für den Klassizismus und vor allem für die Kunst des aufgeklärten Absolutismus in Österreich relevant.¹⁶

Die Klassizismusforschung und theoretische Auseinandersetzung mit der Kunst des aufgeklärten Absolutismus ist dann eher spärlich.

In seinen „Studien zur österreichischen Geistesgeschichte vom Spätbarock zur Frühromantik“ beschäftigt sich *Robert A. Kann* mit den geistesgeschichtlichen Grundlagen und der politischen Entwicklung im 18. Jahrhundert. Er analysiert auch die Krise des Barockzeitalters und die Voraussetzungen für die neuen kunsttheoretischen Vorstellungen. Dieses Werk ist nach wie vor grundlegend.¹⁷

Werner Busch stellt die sozialen und geistesgeschichtlichen Veränderungen, die den Paradigmenwechsel in der Kunst des 18. Jahrhunderts eingeleitet haben, und welche Konsequenzen sie für das Bild hatten, dar.¹⁸ Durch eine Vielzahl von Themenbeispielen wird die gesonderte Entwicklung der englischen Malerei dargestellt.

Werner Hofmann hat sich mit der Entwicklung der Kunst im 18. Jahrhundert und mit ihren theoretischen Grundlagen beschäftigt.¹⁹ Seine theoretische Darstellung wird durch zahlreiche Bildanalysen verdeutlicht. Den Normen und Regeln Winckelmanns und den daraus sich entwickelnden Stilmerkmalen steht *Hofmann* eher kritisch gegenüber.

¹⁵ **Pascher** Franz, Joseph Freiherr von Sperges auf Palenz und Reisdorf, 1725 – 1791, Phil. Diss., Wien 1965 (maschinschr.).

¹⁶ **Burg** Hermann, Franz Anton Zauner und seine Zeit, Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Österreich, Wien 1915, S. 39ff.

¹⁷ **Kann** Robert A., Kanzel und Katheder, Studien zur österreichischen Geistesgeschichte vom Spätbarock zur Frühromantik, Wien 1962.

¹⁸ **Busch** Werner, Das sentimentalische Bild, Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.

¹⁹ **Hofmann** Werner, Das entzweite Jahrhundert, Kunst zwischen 1750 und 1830, München, 1995.

Neben theoretischen Aspekten beschäftigte sich *Ingeborg Schemper-Sparholz* in einer Arbeit aus dem Jahre 1995 vorrangig mit den Studien und den antiken und zeitgenössischen Vorbildern von Friedrich Heinrich Füger und Franz Anton Zauner in Rom und stellt die jeweiligen Werkzusammenhänge dar.²⁰

Im Jahre 2002 hat die Galerie der Akademie der bildenden Künste in Wien anlässlich der Ausstellung „Antike in Wien“ aus ihren Beständen die wichtigsten Werke der Historienmalerei, Gipse, Zeichnungen und Porträts gezeigt. *Bettina Hagen* hat dazu den Katalog zusammengestellt und auch die wichtigsten Beiträge verfasst, welche die neue Sicht der Antike und die Etablierung des Klassizismus in Wien zum Gegenstand haben.

²¹ In einem Katalogbeitrag hat *Peter Betthausen* das Wirken von Winckelmann und Maron in Wien dargestellt.²²

Aufschlussreich ist der im Jahre 2006 von der Österreichischen Galerie Belvedere zur Ausstellung „Aufgeklärt – Bürgerlich“, herausgegebene Katalog, weil er mehrere zusammenfassende Beiträge über das sich im Klassizismus entwickelnde Porträt und dessen unterschiedliche Gattungen enthält.²³

Die Gesamtdarstellungen der Geschichte der Wiener Akademie und die verschiedenen Einzeluntersuchungen zur Entstehung des Klassizismus in Wien geben nur ansatzweise ein Bild über die interdependenten historischen, ökonomischen und sozialen Vorgänge und Konstellationen, die für die Entwicklung der österreichischen Kunst im 18. Jahrhundert ausschlaggebend waren. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es daher, diese Erscheinungen, aber auch die politischen und geistesgeschichtlichen Verflechtungen, wie sie für die Kunstpolitik maßgebend waren, in einer Zusammenschau zu beschreiben und verständlich zu machen. Die Arbeit soll auch zeigen, wie diese Entwicklung von der Persönlichkeit des Staatskanzlers Kaunitz abhängig war und wie dieser seine ideologischen Vorstellungen pragmatisch umgesetzt hat.

²⁰ **Schemper-Sparholz** Ingeborg, Die Etablierung des Klassizismus in Wien, Friedrich Heinrich Füger und Franz Anton Zauner als Stipendiaten bei Alexander Trippel in Rom, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 1995, S. 247 – 270.

²¹ **Ausst. Kat.**, Antike in Wien, Die Akademie und der Klassizismus um 1800, eine Ausstellung der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste und der Winckelmann-Gesellschaft, hg. v. Hagen Bettina, Wien 2002.

²² **Betthausen** Peter, Winckelmann, Anton von Maron und Wien, in: Hagen, Antike in Wien, 2002, S. 83.

²³ **Ausst. Kat.**, Aufgeklärt - Bürgerlich, Porträts von Gainsborough bis Waldmüller, 1750 – 1840, hg. v. d. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2006.

3. Einleitung – Das Ende der Barockperiode in Österreich

Der Umstand, dass die Türken noch 1683 vor Wien standen, erklärt, dass der Barockstil europäisch gesehen in den Erblanden etwas später, erst um die Jahrhundertwende seine größte Entwicklung erfuhr. Der Barockstil war Ausdruck der errungenen Siege der „ecclesia militans“ und der Gegenreformation, aber auch Ausdruck des Aufstieges Österreichs zur Großmacht.

Der österreichische Barock wurde zum Abbild des Zeitgeistes der habsburgischen Länder. Er ist auch dadurch begründet, dass Österreich von der westlichen Entwicklung und von den philosophischen Systemen Westeuropas weitgehend unberührt blieb. Der Kampf gegen das Vordringen protestantischer Ideen aus dem Norden und aus dem Westen richtete sich aber vor allem gegen das rationalistisch aufklärerische Schrifttum. In ihren Höchstleistungen ist die barocke Kunst in Österreich in erster Linie eine höfische und religiöse Kunst.

Die Barockperiode in Österreich ist vor allem durch den hohen Rang der Architektur charakterisiert. Künstlerpersönlichkeiten wie Johann Bernhard Fischer von Erlach und Johann Lukas von Hildebrandt haben eine künstlerische Umorientierung über diesen zuvor von den Italienern beherrschten Bereich bewirkt. Mit einer Reihe weiterer Künstler, die für das Hofbauamt tätig waren, spielten sie eine wesentliche Rolle bei der Entstehung des Phänomens „österreichischer Barock“. Hier vollzog sich in der thesianischen Zeit eine Stilbildung, die man nach Auffassung von *Renate Wagner-Rieger* „vielleicht schon als ‚österreichisch‘ bezeichnen darf“. Durch diesen Stil, der auch eine Einheit über die Lokalstile anstrebte, wurde die Staatsidee, wie sie in der Pragmatischen Sanktion festgeschrieben war, zum Ausdruck gebracht.²⁴

Die Hegemonie der Monumentalmalerei in dieser Epoche erklärt sich dadurch, dass auch die Malerei eng mit der Ideologie verschmolzen war. Johann Michael Rottmayr (1654 – 1730) bewirkte in den habsburgischen Ländern einen ersten Höhepunkt in der Entwicklung des Freskos. Die beiden Hauptvertreter des spätbarocken Freskenstils in Österreich Daniel Gran (1694 – 1757) und Paul Troger (1698 – 1762) hatten um die Jahrhundertmitte ihre Hauptwerke bereits geschaffen. Franz Anton Maulpertsch (1724 – 1796) hatte während seines 40-jährigen Schaffens die Stilentwicklungen vom Spätbarock bis zum Klassizismus mitgemacht.

²⁴ Wagner-Rieger, Architektur im thesianischen Zeitalter, in: Koschatzky, Maria Theresia, 1979, S. 266.

Politische Voraussetzungen des Klassizismus in Österreich

Die auf die Machtübernahme Maria Theresias folgenden Kriegsjahre und die notwendigen Staatsreformen sowie politisch rationellere Regierungsmethoden im beginnenden aufgeklärten Absolutismus waren keine günstige Voraussetzung für aufwendige Baumaßnahmen und kostspielige Kunstförderung. Auch der forcierte Staatsmerkantilismus ließ sich mit dem unbegrenzten Prachtaufwand des Barock nicht mehr vereinbaren. So blieb der als österreichischer Escorial geplante barocke Monumentalbau in Klosterneuburg nach 1740 unvollendet stehen. Die öffentlichen Nutzbauten, wie Schulen, Spitäler und Kasernen blieben einfach. Auch die im Zuge der staatlichen Kirchenreform neu errichteten Kirchen waren nach einem vorgegebenen Schema schlicht und schmucklos. Die Aufträge durch den Hochadel gingen ebenfalls zurück.

Diesen Paradigmenwechsel fasst *Hersche* folgendermaßen zusammen: „Der Umschwung vom barocken Ideal der Verschwendung zu demjenigen der Sparsamkeit lässt sich sehr schön in der Architektur seit der Mitte des 18. Jahrhunderts beobachten. Die Zeit der großen österreichischen Barockbaumeister war abgelaufen und mit den herbeigerufenen ausländischen Architekten, etwa Nikolaus Pacassi oder Isidore Canevale, zog in Wien und anderswo der klassizistische Geist ein.“²⁵

„Das große Ereignis der Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts ist die Begegnung des Barock mit dem Geiste der Aufklärung“, schreibt *Alexander Novotny*.²⁶ Die aus Frankreich kommenden Ideen waren in Österreich aber nicht bedingungslos an die Aufklärung gebunden. Der Hof blieb, vor allem unter Maria Theresia, tonangebend in allen Fragen. Zwischen dem eher italienisch beeinflussten Barockstil und dem deutsch orientierten Josef II. schob sich unter Kaunitz eine französisch orientierte Welle in die österreichische Kulturgeschichte, die auf seine Erziehung und auf Einflüsse aus seiner Tätigkeit als Botschafter in Paris zurückgeht.²⁷ Diese Richtung hat aber letztlich nicht die Epoche bestimmt. Durch die unter Josef II. bewirkten personellen Veränderungen in der Akademie sollte der Klassizismus etabliert werden.

Die Geschichte der Wiener Akademie und ihrer Vorläuferinstitute wurzelt, so wie in Italien und in Frankreich, einerseits noch in dem Renaissancegedanken, die Künste in

²⁵ Hersche, Muße und Verschwendung, Wien, 2006, S. 1001.

²⁶ Novotny, Kaunitz, 1947, S. 113.

²⁷ Kaunitz hatte bereits die Außenpolitik auf Frankreich umorientiert (Allianzwechsel); er gewinnt Maria Theresia für einen politischen Ausgleich mit Frankreich und eine Koalition gegen Preußen.

den Rang von Wissenschaften zu erheben und sie vom Zunft- und Gildenbetrieb zu befreien. Der Hof wollte die Künstler an sich binden und dadurch einen dauernden Nutzen für den Staat erzielen. Kaunitz hat dann nach den Anregungen, die er sich in Frankreich geholt hat, auch das Vorbild des französischen Merkantilismus in seine Reformüberlegungen mit einbezogen.

4. Die politische, wirtschaftliche und soziale Entwicklung in den österreichischen Erbländen

Der österreichische Erbfolgekrieg (1740 – 1748) und der Verlust Schlesiens 1745 führten zu einer wirtschaftlichen Schwächung in Europa und zu einer Machtverlagerung nach Osten. Diese Destabilisierung der Donaumonarchie löste eine negative wirtschaftliche Entwicklung in Österreich aus. Durch die bereits 1747 einsetzenden Reformen unter Haugwitz sollte dem feudalistischen Ständegedanken mit einem möglichst weitgehenden zentralen Absolutismus entgegengewirkt werden.²⁸ Haugwitz erhielt den Auftrag, 14 Millionen Golddukaten für die Erhaltung des Heeres aufzubringen. Sein Plan einer Steuerreform richtete sich gegen die Stände. Am Ende des Erbfolgekrieges 1748 war man ratlos, wie man die dramatische Finanzmisere des Staates lösen könnte. 1749 kam es zur Einberufung der Staatskonferenz und zur Vorbereitung großer Reformen. 1752 begannen zentrale Reformen des Unterrichtes, der Verwaltung und des Rechtes in der gesamten Donaumonarchie. Den Reformbestrebungen stand das Misstrauen des Adels und der Geistlichkeit entgegen. Wegen des sich fortsetzenden Machtkampfes zwischen Österreich und Preußen sowie durch den 1756 ausgebrochenen Siebenjährigen Krieg litten die Zentralisierungsbestrebungen. Eine genaue und effiziente Koordination der Verwaltung war erforderlich. Mit dem 1760 von Kaunitz gegründeten und unter seiner Leitung stehenden Staatsrat, der nur aus wenigen Mitgliedern bestand, wurde dann ein staatspolitisches Gremium geschaffen, das über viele Jahrzehnte die Entwicklung der Donaumonarchie maßgeblich gestaltete.

In den führenden Industrie- und Handelsstaaten Frankreich, Holland und England hatte sich eine moderne Wirtschaftspolitik durchgesetzt, in Österreich war um die Mitte des Jahrhunderts ein Stillstand des politischen Denkens und der Entwicklung zu verzeichnen. Neben den merkantilistischen Auffassungen, die für das Manufakturwesen Grundlagen waren, behielt in Österreich aber der Physiokratismus die Oberhand. Dieses feudalistische Wirtschaftssystem erwies sich als immer weniger ökonomisch.²⁹

²⁸ **Friedrich Wilhelm Graf Haugwitz** (1702 – 1765) war ab 1742 Präsident des österreichischen Restschlesiens. 1747 hat er die Verwaltung in Kärnten und Krain reformiert. 1749 wurde er zum Präsidenten des „Directorium in publicis et cameralibus“ bestellt. Kaunitz hat 1759/60 von ihm die Führung übernommen.

²⁹ Vgl. die zusammenfassende Analyse von *Eduard Winter* in: Winter, Barock und Aufklärung, 1971, S. 158ff.

Grete Klingenstein erklärt die Besonderheiten der Entwicklung in Mitteleuropa und Österreich. Ein modernes kapitalorientiertes Bürgertum, das an der Merkantilisierung und Säkularisierung teilhatte, war noch nicht herangebildet. Dieses wurde „erst im Laufe des Prozesses geschaffen, es war das Produkt, nicht das Ferment des Prozesses.“³⁰ In den habsburgischen Ländern entwickelte sich daher zunächst ein Staatsmerkantilismus, der von einem adeligen Unternehmertum getragen wurde, wie es auch die Familie von Kaunitz war.³¹

Bemühungen des bereits vor der großen Reform 1746 von Maria Theresia gegründeten Allgemeinen Kommerzdirektoriums (Universalcommerciendirektorium), um die industrielle Produktion zu fördern, waren nur gering erfolgreich, die Unternehmungen konnten nicht einmal den heimischen Markt versorgen, und man war von Importen abhängig. Der Staat reagierte darauf mit radikalen protektionistischen Maßnahmen, mit Zöllen und Importbeschränkungen. Wie *Kann* ausführt, hat sich diese „Wirtschaftspolitik des merkantilistischen Nachzüglers Österreich naturgemäß auf die ökonomischen und politischen Beziehungen zum Westen ungünstig ausgewirkt.“³²

Joseph II. förderte dann die Gründung von Manufakturen und Fabriken. Sogar staatliche Subventionen von Industrieunternehmungen wurden wieder aufgenommen. Nicht adelige, sondern bürgerliche Unternehmer waren diesmal die Nutznießer dieser Politik.³³ Allmählich begann die Macht des Feudalismus schwächer zu werden. Bürgerliche Initiativen sollten die Manufakturen ökonomischer und ertragreicher machen, weil der zentral verwaltete Staat für die Verwaltung und besonders in Kriegszeiten große Steuerleistungen benötigte, die der Adel mit seiner physiokratischen Wirtschaft nicht aufbringen konnte bzw. wollte. *Eduard Winter* fasst die Entwicklung sehr anschaulich zusammen: „Immer mehr trat der Bürger in den Mittelpunkt des staatlichen Interesses. Der bürgerliche Utilitarismus siegte durch den bürgerlich tätigen Geist.“³⁴ Der nach 1815 einsetzende Neoabsolutismus wird diese Entwicklung wieder in Frage stellen.

³⁰ Klingenstein, Aufstieg des Hauses Kaunitz, 1975, S. 91.

³¹ Ebd. S. 91ff.

³² Kann, Kanzel, 1962, S. 134.

³³ Vgl. Winter, Barock und Aufklärung, 1971, S. 158.

³⁴ Ebd. S. 158.

5. Die geistesgeschichtlichen Strömungen der Zeit

Merkantilismus und Aufklärung

In Frankreich hatte der **Merkantilismus** die Voraussetzungen für den Absolutismus geschaffen. Der Merkantilismus (auch Colbertismus) wurde von **Jean-Baptiste Colbert** (1619 - 1683) entwickelt, der Generalkontrolleur der Finanzen war. Es war eine Art staatlich gelenkte Nationalwirtschaft mit statistischer Haushaltsplanung. Zur Finanzierung seiner Aufgaben sollte der Staat Steuern und Zölle abschöpfen. Man forderte eine aktive Handelsbilanz durch Ausfuhr hochwertiger geförderter Produkte; der Staat gründete selbst Manufakturen. Der Merkantilismus förderte, um den Wohlstand der Bürger zu heben, Handel und Gewerbe.

In England entwickelte sich auf der Grundlage bereits weitgehend bestehender politischer, ökonomischer und religiöser Freiheiten die Aufklärung als Ausdruck des besitzenden Bürgertums. Die ökonomischen Vorstellungen gingen weit über den Merkantilismus hinaus.³⁵ In Frankreich führte die Aufklärung zur Vorbereitung der Revolution.

Die **Aufklärung** ging von der Freiheit des Menschen aus und vertrat politische Grundsätze, welche die Vernunft und wissenschaftliches Denken sowie einen humanistischen Geist betonten.

Vor allem im Rechts- und Staatsleben hat die Aufklärung eine rationale und natürliche Gestaltung gefordert. Dabei lag die Vorstellung zugrunde, dass die Naturrechtssätze von allgemeiner Gültigkeit und Erkennbarkeit wie die naturwissenschaftlichen Gesetze seien. Die Verstandeserkenntnis sei daher politisch anzuwenden. Die Zweifel an den tradierten theologischen Behauptungen führten zur Religionskritik und Forderung nach Toleranz.

³⁵ 1776 wurden von **Adam Smith** (1723 – 1790) in seinem Hauptwerk „An inquiry into the nature and causes of the wealth of nations“ die für das folgende Jahrhundert maßgeblichen Theorien der „klassischen Nationalökonomie“ und des Liberalismus entwickelt. Danach soll der Staat zurückgedrängt werden. Man lehnt den Merkantilismus ab, propagiert die Selbstregulierung durch den Markt und fordert unbeschränkten Freihandel.

Aufgeklärter Absolutismus

Im 18. Jahrhundert kommt der französischen Aufklärung im Ganzen gesehen ein größeres Gewicht zu als der deutschen oder der österreichischen. Auch wenn sie hier nicht zu umfassenden gesellschaftspolitischen Neugestaltungen führten, hatten diese Bewegungen ihr historisches Verdienst. Dieses lag weniger im Aufstellen neuer philosophischer Systeme sondern in der Betonung des Vorranges der praktischen und sittlichen Vernunft. Es entwickelte sich bei den Trägern der staatlichen Macht und im Beamtentum ein spezifisches Staatsethos, das sich auf Naturrecht und Aufklärung stützte. Dieser zunächst in Deutschland entwickelte **aufgeklärte Absolutismus** rechtfertigte die staatliche Herrschaft in ihrem Geltungsanspruch durch die Staatsräson. In der Wirtschaftspolitik gründete er sich auf den Merkantilismus, in der Kulturpolitik setzte sich die Tendenz im staatlichen Erziehungswesen durch. In der Verwaltung waren wohlfahrtsstaatliche Grundsätze und eine Verrechtlichung bestimmend, große Kodifikationen von bleibendem Wert wurden im Bereich der Justiz geschaffen.

Es ist allerdings nicht zu übersehen, dass sich diese Verbindung zwischen dem Geist der Aufklärung und dem herrschenden Regime in Österreich auch gegen den persönlichen Willen des Herrschers ergeben hat und von den gesellschaftlichen Verhältnissen erzwungen wurde. „Es war nicht primär die Philosophie, die zu Reformen aufrief. Sie erfüllte ihre Rolle sozusagen als geistige Nachhut erfolgreich durchgeführter Reformen.“³⁶ Nirgends wurden die Ideen der Aufklärung so vorsichtig vertreten wie in den österreichischen Erbländen. *Eduard Winter* analysiert, dass der aufgeklärte Absolutismus, der den Absolutismus retten wollte, auch ein Widerspruch in sich selbst war. „Die fortschreitende Aufklärung wurde deswegen zur Gefahr für den Absolutismus.“³⁷ Dieser Gesichtspunkt ist auch bei den Reformen von Joseph II. zu berücksichtigen. Es ist auch die mitunter gleichzeitig auftretende bevormundende Haltung der Verwaltung bei der Umsetzung aufklärerisch-reformatorischer Maßnahmen nicht zu übersehen.

In seiner Studie über Joseph von Sonnenfels weist *Osterloh* auf die großen praktischen Leistungen der Merkantilperiode und auf den engen Zusammenhang zwischen Volkswirtschaft und Staatsentwicklung hin. In Westeuropa hat die Änderung der ökonomischen Gegebenheiten zur Entwicklung demokratischer Regierungsformen

³⁶ Kann, Kanzel, 1962, S. 127.

³⁷ Winter, Barock und Aufklärung, 1971, S. 160.

geführt. In Deutschland und Österreich ist die Änderung der Wirtschaftspolitik ohne Bruch und im Rahmen der ständisch- monarchischen Gesellschaft erfolgt und brachte als typisch deutsche und österreichische Erscheinung den aufgeklärten Absolutismus hervor.³⁸

Jansenismus und Febronianismus

Als größtes Hindernis der wirtschaftlichen Entwicklung erschien besonders in den katholischen Staaten die Kirche in ihrer traditionellen Form. Sie war ein „Staat im Staate“ und von Rom abhängig. Ihr Beitrag zu den Staatseinkünften war dem privilegierten Grundbesitz keineswegs angemessen und stand in keinem Verhältnis zu dem der übrigen Stände. Die Auseinandersetzung zwischen Staat und Kirche hatte schon nach dem Erbfolgekrieg begonnen und setzte sich nach dem Siebenjährigen Krieg fort.

Zu untersuchen wäre in diesem Zusammenhang, warum der Jansenismus unter Maria Theresia und dann unter Josef II. politisch und wirtschaftlich bei den Religionsreformen eine so wichtige Bedeutung erlangt hat:³⁹

Der Jansenismus als religiöse und politische Bewegung hatte die staatskirchlichen und antikurialen Elemente schon in sich aufgenommen, bevor er nach Österreich gekommen war. Dem Staat, der nach wie vor der christlichen Ethik verpflichtet war, bot der Jansenismus diese Ethik begründeter als der Barockkatholizismus. Er stellte sich gewissermaßen als dessen geistesgeschichtliche Antithese dar und war dem Ziel, das Wohl der Untertanen zu fördern, adäquater. Hinter der antikurialen Haltung und dem jansenistischen Reformkatholizismus stand die Aufklärung.⁴⁰

Gerade der vielfach mit dem Jansenismus in eins gesetzte Febronianismus⁴¹ hat seiner Entstehung nach mit jenem eigentlich wenig zu tun, er fand aber weit über die

³⁸ Vgl. Osterloh, Joseph von Sonnenfels und die österreichische Reformbewegung im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus, S. 8ff.

³⁹ Der **Jansenismus**, eine komplexe Bewegung dogmatischer sittlicher und politischer Art, wurde von Cornelius Jansenius d. J. (1585 – 1638) begründet. In seinem Hauptwerk „Augustinus“ stützt er sich allein auf die Schrift, auf frühchristliche Lehren und auf die Kirchenväter. Er stellte das Geistige über die Welt. Der Jansenismus bezweckte ursprünglich eine Reform der nachtridentinischen Theologie, nahm dann jedoch in den einzelnen Ländern eine verschiedene Entwicklung; vom Papst verurteilt, verbündete er sich mit den Gegnern des römischen Zentralismus und geriet dadurch vor allem in Opposition zu den Jesuiten (vgl. Bradler-Rottmann, Die Reformen Kaiser Joseph II., S. 156, Fußnote 2).

⁴⁰ Vgl. Hersche, Der Spätjansenismus in Österreich, S. 386.

⁴¹ Der **Febronianismus** wurde von Justinus Febronius, 1701 – 1790 (eigentlich: Nikolaus von Hontheim, Weihbischof von Trier) begründet. Unter dem Decknamen Justinus Febronius gab er sein vierteiliges Werk „De statu ecclesiae et legitima potestate Romani pontificis“ heraus. Der Febronianismus gestand dem Kaiser und den weltlichen Fürsten einen wesentlichen Einfluss auf die Kirche zu. Die Bewegung

Kreise der Jansenisten hinaus Verbreitung, umgekehrt wurde er von vielen Jansenisten, etwa den italienischen Jansenisten, abgelehnt.⁴²

Der Jansenismus bildete das Fundament des österreichischen Reformkatholizismus, ohne seine Anhänger wäre die Kirchenreform nicht durchführbar gewesen. Er entwickelte sich in Österreich zur „Elitereligion“. Diesen Eliten ging es letztlich darum, im Interesse und zur Sicherung des Fortbestandes der Kirche aufklärerische Ideen hinein zu bringen und wie *Hersche* darauf hinweist, es zu einer „aufgeklärten Religion“ und zu einem „vernünftigen Christentum“ zu machen.⁴³

Freimaurerbewegung

Die Freimaurerbewegung hat in Österreich maßgeblich die Gedanken der Aufklärung verbreitet. *Krivanec* gibt eine Analyse über die Situation der Freimaurer in der thesianischen Epoche.⁴⁴ Die Logen schufen eine Basis gemeinsamen Verstehens und zur Überwindung von Gegensätzlichkeiten, weil ihnen Freimaurer verschiedenster Herkunft angehörten. Auch der Umstand, dass Männer verschiedenster religiöser Anschauung vereint waren, erfüllte die katholische Kirche mit Misstrauen. Die Haltung der Kaiserin war schwankend und kontroversiell. Eine Reihe von Familienmitgliedern, wie ihr Gatte Franz Stephan, ihr Schwiegersohn Albert von Sachsen-Teschen und zu ihrem engsten Kreis gehörende Mitarbeiter, wie Gerard van Swieten, waren Freimaurer. Nach *Lennhof-Posner* war Kaunitz Freimaurer, über eine besondere Logenzugehörigkeit ist nichts bekannt.⁴⁵

Wie Kaunitz hatte auch Herzog Albert von Sachsen-Teschen einen Kreis um sich gebildet, dem Adelige und vornehme Kunstförderer wie Prinz Carl Joseph von Lignet, der ebenfalls Freimaurer war, angehörten. Als Freimaurer zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch der finanzpolitische Berater von Kaunitz, der aus dem Elsaß stammende Bankier Johann Freiherr von Fries, der auch ein wichtiger Kunst- und

versuchte die päpstliche Jurisdiktion mit staatlicher Hilfe zugunsten der Nationalkirchen zurückzudrängen. Er wurde auch als weitere theoretische Grundlage des Staatskirchentums betrachtet (vgl. Bradler-Rottmann, Die Reformen Kaiser Joseph II., 1973, S. 156, Fußnote 1).

⁴² Vgl. Osterloh, Joseph von Sonnenfels und die österreichische Reformbewegung im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus, Hamburg 1970, S. 38.

⁴³ Hersche, Der Spätjansenismus in Österreich, Wien 1977, S. 392.

⁴⁴ Krivanec Ernest, Die Freimaurerei in der Theresianischen Epoche, in: Koschatzky, Maria Theresia, 1979, S. 197ff.

⁴⁵ Lennhof-Posner, Internationales Freimaurerlexikon, S. 41 und S. 826. Wegen der problematischen Beziehung zu Franz Stephan hält *Novotny* die Zugehörigkeit von Kaunitz zu Wiener Freimaurern für unwahrscheinlich (Novotny, Kaunitz, S. 152). Auch *Szabo* weist darauf hin, dass eine entsprechende dokumentarische Grundlage nicht nachweisbar ist (Szabo Franz, Kaunitz and Enlightened Absolutism 1753 – 1780, S. 32).

Akademieförderer war und 1776 die Wiener Ausgabe von Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ finanzierte.⁴⁶ Joseph von Sperges, der dem Kreis um Albert von Sachsen-Teschen ebenfalls angehörte, war nicht Maurer.

Tobias Philipp Freiherr von Gebler (1726 – 1786), gleichfalls ein enger Vertrauter der Kaiserin, gehörte der Loge „Zur Gekrönten Hoffnung“ an. Er war einer der Reformatoren des Unterrichtswesens. Mitglieder der Loge „Zur Wahren Eintracht“ waren **Joseph von Sonnenfels**⁴⁷, der Akademiearchivar Anton von Weinkopf, ferner die Künstler Jakob Schmutzer, Franz Anton Zauner und Heinrich Füger. Die Freimaurerei hatte auch in der höheren Bürokratie große Verbreitung gefunden.⁴⁸ Durch den Aufschwung der Naturwissenschaften kam 1780 mit dem Mineralogen Ignaz von Born ein anerkannter Wissenschaftler nach Wien, der 1784 Großmeister der Logen in Österreich wurde.

Joseph II. förderte die Freimaurer in seinen ersten Regierungsjahren, sah dann aber in ihnen, weil sie ein wichtiger Mittelpunkt der fortgeschrittenen Aufklärung wurden, eine Art Mitregentschaft. Durch sein Freimaurerpatent vom 16. Dezember 1785 versuchte er die Zahl der Logen zu beschränken.

Die Logenzusammengehörigkeit der maßgeblichen Künstler hat zur Ideenbildung und einer gemeinsamen Grundhaltung beigetragen. Sonnenfels hat diese Position in der von ihm seit 1765 herausgegebenen Wochenschrift „Der Mann ohne Vorurteil“ aus der Sicht des bürgerlichen Literaturkritikers mehrfach formuliert. Danach sei die kulturelle Zurückgebliebenheit Österreichs vor allem in der Herrschaft des Konfessionalismus und der Gegenreformation gelegen. Aufklärung und Toleranz müßten sich durchsetzen. Alle Ansätze der diesseits orientierten Aufklärung müßten daher zur Überwindung des jenseitsorientierten Barock gefördert werden.⁴⁹ Konkret hat Sonnenfels seine Kunstauffassung in seinen drei Abhandlungen über die bildenden Künste niedergelegt. Wie bei Winckelmann solle die Rückbesinnung auf die Alten zu einer Erneuerung des Menschen führen. Darüber hinaus sind zur bildenden Kunst in Österreich keine programmatischen Aussagen der Freimaurerbewegung feststellbar.

⁴⁶ Seinen Werdegang beschreibt *Christian Steeb*, Johann Fries (1719 – 1785), Vom Einwanderer zum Staatsbankier und Vertrauter des Staatskanzlers, in: Koschatzky, Maria Theresia, 1979, S. 305ff.,

⁴⁷ **Joseph von Sonnenfels** (1733 – 1817): Die Familie zog aus Berlin zu. Der Vater war Schriftgelehrter, dann Lehrer für orientalische Sprachen an der Universität Wien und wurde 1746 nobilitiert. Joseph besuchte die Lateinschule der Piaristen in Nikolsburg, wo er wichtige Impulse für seine spätere Entwicklung empfing: die in Böhmen vordringende sächsisch-protestantische Aufklärung sowie den bei den Piaristen vertretenen österreichischen Reformkatholizismus. Nach langem Militärdienst und Studium wurde er 1763 an der Universität Wien Professor für Staats- (bzw. Polizey-) und Kameralwissenschaften. Er vertrat merkantilistische Ideen und eine staatliche Regulierung der Wirtschaft. Sonnenfels wirkte an der Reform des Finanz- und Kameralwesens maßgeblich mit und vertrat als erster österreichischer Jurist auf strafrechtlichem Gebiet die Gedanken der Aufklärung.

⁴⁸ Siehe Lennhof-Posner, Internationales Freimaurerlexikon, 1980, S. 41 und S. 1169.

⁴⁹ Vgl. auch Winter, Barock und Aufklärung, 1971, S. 187.

6. Kaunitz – Die Entwicklung seiner Persönlichkeit und seine politische Karriere

Für ihr 1975 erschienenes Buch „Der Aufstieg des Hauses Kaunitz“ hat *Grete Klingenstein* von ihr im Brünner und im Prager Staatsarchiv sowie in den Archiven von Austerlitz und Jarmeritz neu erschlossene Quellen aufbereitet.⁵⁰ „Haus“ wird von ihr als sozialhistorische Einheit verstanden. Über mehrere Generationen dieser hauptsächlich im mährischen Landbesitz verhafteten Familie wird hier, die diesbezügliche Charakterisierung *Novotnys* erweiternd, die Entwicklung der Persönlichkeit des Staatskanzlers aus seiner sozialen Genealogie und seiner Bedingtheit von wirtschaftlichen Gegebenheiten erforscht und gedeutet. Schon der Großvater Dominik Andreas (1655 – 1705), der Reichsvizekanzler war, und dann sein Vater Maximilian Ulrich (1679 – 1746), Landeshauptmann von Mähren, betrieben auf ihren Gütern umfangreiche Manufakturen, die nicht immer erfolgreich waren. Ihre Lebensgestaltung war eher rationalistisch, und sie demonstrierten Aufgeschlossenheit für technisch-wirtschaftliche Erfordernisse und zur Verbesserung der allgemeinen Lebensverhältnisse in ihrer Zeit.⁵¹ Aufgrund seiner Reformen der Wirtschafts- und Verkehrsstruktur und des Bildungswesens als Landeshauptmann von Mähren ist der Vater von Kaunitz, Maximilian Ulrich, ein gutes Beispiel für einen Politiker der praxisbezogenen Frühaufklärer.

Diese merkantilistische Gesinnung war im böhmisch-mährischen Raum stark verwurzelt. In diesem Milieu entwickelten sich rationalistische und utilitaristische Haltungen. Wegen deren Wichtigkeit für das tägliche Leben gewannen die Naturwissenschaften an Bedeutung.

Grete Klingenstein ist auch eine der ersten, die auf die für die Bildung von Wenzel Anton so wichtigen Kontakte der Kaunitz' zu den Niederlanden hinweist.⁵² Hier erlebten sie einen das ganze Volk umfassenden höheren Lebensstandard, einen höheren Bildungsstandard und eine große Toleranz der Konfessionen sowie eine fortgeschrittenere Wirtschaft und starke Handelsbeziehungen. Drei Generationen der Kaunitz haben die Niederlande besucht. Maximilian Ulrich studierte einige Zeit in Leiden. Die calvinische Universität hier mit ihren überwiegend protestantischen

⁵⁰ Dieses Buch ist dem Inhalt nach mit ihrer Habilitationsschrift von 1972 weitgehend identisch.

⁵¹ Klingenstein, *Aufstieg des Hauses Kaunitz*, 1975, S. 72ff.

⁵² Ebd. S. 73.

Studenten war Mittelpunkt für alle geistigen Richtungen und traditionell offen. Auch sein Sohn Wenzel Anton bereiste Holland im Verlauf seiner Kavaliersreise.⁵³

Als Erben landeingesessenen Adels in Mähren waren die Kaunitz selbst merkantilistische Unternehmer, als staatliche Funktionsträger aber zugleich mit den Problemen einer veralteten Verwaltungs- und Wirtschaftsstruktur befasst.

Der Geist, der in der Familie Kaunitz lag, die Toleranz, aber auch Gedanken, dass die Religion und die Kirche vom Weltlichen getrennt werden müssten, waren der Hintergrund, der für die Entwicklung der geistigen Persönlichkeit von Wenzel Anton bedeutend waren.

Grete Klingenstein beschreibt die zielstrebige Erziehung seiner Söhne durch Maximilian Ulrich. Erwerbung von Wissen hat er über die traditionellen aristokratischen Bildungsinhalte gestellt.⁵⁴ Nach umfassender Vorbereitung durch den vom Vater ausgesuchten Haushofmeister Johann Friedrich v. Schwanau brach Wenzel Anton mit diesem im April 1731 zu seiner „Kavaliersreise“ nach Leipzig auf.⁵⁵

Kaunitz belegte dort die Universität vom April 1731 bis Juli 1732. Hier studierte er die damals wichtigen Rechtsfächer, Naturrecht, aber auch „schöne Latinität und Eloquenz“.⁵⁶ Nach einer Disputation vor der gesamten Universität im Dezember 1731 erwarb er den Rang eines Doktors.⁵⁷

Leipzig hatte wegen seiner rechtswissenschaftlichen Leistungen großen Ruhm. Die stark handelsorientierte Stadt war Zentrum der Buchproduktion und bot vielfältige kulturelle und geistige Aktivitäten. Die Bezeichnungen „Klein-Paris“ bzw. das „Sächsische Paris“ waren bereits üblich.⁵⁸ Hier, auf protestantischem Boden, sah der junge Kaunitz, wie die Kirche auf Grundlage eines territorialen Staatskirchenrechtes auf ihre Kernbereiche zurückgedrängt worden war.

In ihren Arbeiten geht es *Klingenstein* darum, frühe Einflüsse aufzuzeigen, denen der Staatskanzler möglicherweise seinen Kunstsinn verdankte. Neben den vielfältigen

⁵³ Für die Erziehung junger Adelliger war die „Kavaliersreise“ oder auch „Bildungsreise“ von großer Bedeutung. Sie führte vor allem über die Zentren und Höfe Europas. Der Adelige ging auf dieser Reise Studien an verschiedenen Universitäten nach.

⁵⁴ Klingenstein, *Habsburgischer Adel*, 1972, S. 133.

⁵⁵ Grete Klingenstein beschreibt, dass Schwanau mit den Lehren von **Christian Thomasius** vertraut war und höchstwahrscheinlich damit auch Kaunitz befasst hat. Vgl. Klingenstein, *Aufstieg des Hauses Kaunitz*, 1975, S. 162. Siehe auch Harm Klueting in: Klingenstein-Szabo, *Sammelband Kaunitz*, 1996, S. 94. **Christian Thomasius** (1655-1728) entwickelte eine eigenständige Naturrechtslehre und strebte die Befreiung des Naturrechtes von der Vorherrschaft der Theologie und Scholastik an.

⁵⁶ Klingenstein, *Habsburgischer Adel*, 1972, S. 269.

⁵⁷ Generell verpflichtende Prüfungen waren damals noch nicht vorgesehen.

⁵⁸ Novotny, *Kaunitz*, 1947, S. 50.

Einflüssen, denen Kaunitz in Leipzig unterlegen ist, hebt *Klingenstein* den Kontakt mit **Johann Friedrich Christ** hervor. Bei ihm belegte er das Naturrecht, gewissermaßen eine höhere Stufe des Rechts, das sich mit dessen sozialetischen Grundlagen beschäftigte. Er hörte auch dessen Collegium historiae litterariae.⁵⁹ Christ war im Geist des Neuhumanismus und des Klassizismus verwurzelt. Christ wird als Vorgänger Winckelmanns, nicht aber als dessen Lehrer gesehen. Das Collegium handelte nicht nur von der Dichtung im eigentlichen und ästhetischen Sinn, sondern auch von Werken der bildenden Kunst. Vor allem wollte Christ die Studenten mit den Altertümern bekannt machen. Über die griechische Plastik äußerte sich Christ folgendermaßen: *„Die alten griechischen Werke sind der Natur überaus gemäß. Das Maß ist allerdings richtig. [...] Die Bewegungen sind so edel, als einfältig und ungezwungen. Und über das alles haben sie eine mit Majestät vermischte Zärtlichkeit, Annehmlichkeit und Schönheit.“*⁶⁰ Die Winckelmann'sche Idee von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ könnte hier vorgedacht sein.

Am 10. Juli 1732 verließ Kaunitz Leipzig und reiste über Berlin und Hannover in die Niederlande. Die Aufenthalte in Leiden, Den Haag, Antwerpen und Brüssel sind für die Entwicklung von Kaunitz von besonderer Bedeutung. Er war hier vom Wohlstand, vom Fleiß, von der Sparsamkeit und der Genügsamkeit des aufstrebenden Bürgertums in Holland beeindruckt. Dieser Lebensstil „dränge sich zur Nachahmung in den eigenen Landen auf und wäre dem niederen Volk durch strenge Verordnungen und Gesetze anzubefehlen“, äußerte sich Kaunitz.⁶¹ Dem ausschließlich an Kapital und Rendite orientierten Bürgertum brachte er aber Misstrauen entgegen.⁶²

Über Köln ging die Reise nach Rom, wo sich Kaunitz mehr als vier Monate aufhielt. In Rom begegnete er Malern, Bildhauern und Musikern und ließ sich in Architektur unterweisen. Hier begegnete Kaunitz auch 1733 Giulio Visconti, dem Vizekönig von Neapel, der sich von Kaunitz den Vatikan, die Bibliothek und die Galerie zeigen ließ und sich ihn zum „Antiquario“ ausbat.⁶³

Von Rom aus besuchte Kaunitz auch Neapel, die Hauptstadt des habsburgischen Königreiches.⁶⁴

⁵⁹ Klingenstein, *Aufstieg des Hauses Kaunitz*, 1975, S. 206, 207 und 217.

⁶⁰ Klingenstein, *Aufstieg des Hauses Kaunitz*, 1975, S. 217.

⁶¹ Ebd. S. 235.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd. S. 218; Klingenstein zitiert hier als Quelle ein Schreiben Schwanaus an Maximilian Ulrich vom 6. Juni 1733, StA Brunn, Austerlitz III/48.

⁶⁴ Die Studien in Leipzig und der Verlauf der Reise sind durch 54 Briefe von Schwanaus an den Vater Maximilian Ulrich dokumentiert, StA Brunn, Austerlitz III/48; siehe: Klingenstein, *Aufstieg des Hauses Kaunitz*, 1975, S. 227.

Über Florenz und Südfrankreich setzte sich die Reise dann nach Paris fort, wo sich Kaunitz länger aufhielt. Nach einem Besuch des lothringischen Hofes in Nancy und Lunéville erfolgte die Rückreise nach Wien, wo Kaunitz am 13. Februar 1734 eintraf.

Im Juni 1734 wurde Kaunitz zum niederösterreichischen Regimentsrat ernannt. Am 26. Jänner 1735 erhielt er die angestrebte Stelle eines wirklichen Reichshofrates, was eine Schlüsselposition für weitere höhere Aufgaben darstellte. Nach verschiedenen Gesandtenpositionen übernahm er 1742 die Gesandtenstelle beim König von Sardinien am Turiner Hof. 1744 wird Kaunitz österreichischer Minister in Brüssel am Hofe des Stadthalterpaares, des Prinzen Karl von Lothringen mit seiner Gemahlin Marianne. Ab 1745 stand er, weil Karl von Lothringen für eine militärische Funktion im Krieg gegen Preußen abberufen wurde, allein an der Spitze der Regierung, dies zu einer Zeit, als die österreichischen Niederlande von den Franzosen und ihren Verbündeten angegriffen wurden. Wie *Gertraud Jäger* analysiert, erkannte Kaunitz hier die Unhaltbarkeit dieser österreichischen Außenposition gegen Frankreich.⁶⁵ Vor allem der Konflikt mit Preußen wird letztlich zu dem System- bzw. Allianzwechsel von England zu Frankreich führen, eine Entwicklung, die Kaunitz eingeleitet hat. In den zwei Verträgen von Versailles von 1756 und 1757 wird dieses gegen Preußen gerichtete Offensivbündnis mit Frankreich besiegelt werden.

Von März 1748 bis Jänner 1749 erwies Kaunitz seine diplomatische Kunst als bevollmächtigter Minister beim Friedenskongress zu Aachen, der den Österreichischen Erbfolgekrieg abschloss.

Durch die Sitzung der Staatskonferenz im März 1749, in der Maria Theresia den Vorschlägen von Kaunitz folgte, wurde eine große Staatsreform eingeleitet.⁶⁶ Es ging darum, ein gut funktionierendes innenpolitisches System aufzubauen und eine Verbesserung der außenpolitischen Situation herbeizuführen.⁶⁷ Grundsätzlich wollte Kaunitz eine Außenpolitik führen, die defensiv war. Bereits damals erwies sich, dass er ein Verfechter des Primats der Innenpolitik war. Er leitete eine Reorganisation des Steuersystems ein und befürwortete eine Kodifikation des Zivil- und Strafrechtes, er

Über die Zeit vom 12. September bis zum 8. November 1732 sind wir durch sieben tagebuchartige Briefe des jungen Kaunitz an einen nicht näher bezeichneten Monsieur, in französischer Sprache abgefasst, unterrichtet. Vgl.: Jäger, Kaunitz in der Historiographie, 1982, S. 31.

Das Original dieses „Tagebuches“, das Arneth im Jarmeritzer Archiv fand, ist heute unauffindbar. Eine Abschrift davon liegt im Nachlaß Arneth in HHStA, Fasz. 15. Vgl. Klingenstein, Aufstieg des Hauses Kaunitz, 1975, S. 228.

⁶⁵ Jäger, Kaunitz in der Historiographie, 1982, S. 31.

⁶⁶ Novotny, 1962, S. 255.

⁶⁷ Jäger, Kaunitz in der Historiographie, 1982, S. 65.

setzte eine Trennung der Unterrichtsverwaltung von der allgemeinen politischen Verwaltung und von der Kirche, sowie eine Reform des Universitätswesens durch. Ziel war es, einen zentral gelenkten österreichisch-böhmischen „Kernstaat“ zu schaffen.

Zur Vorbereitung der außenpolitischen Umorientierung folgte eine zweijährige Gesandtenmission in Paris. Diese Tätigkeit als Botschafter von 1750 – 1752 ist als direkte Vorstufe des Allianzwechsels zu sehen. Hier wurde er mit dem Merkantilismus von Colbert, aber auch mit den neuesten Entwicklungen der Kunst vertraut.

Szabo hält über diese Periode fest, dass Kaunitz als ausgesprochen frankophil galt. Er sammelte intensiv französische Literatur und war einer der ersten Abonnenten der *Encyclopédie* und leidenschaftlicher Leser von Voltaire.⁶⁸

Am 13. Mai 1753 wurde Kaunitz zum Staats- und Hofkanzler ernannt und 1764 in den Rang eines Reichsfürsten erhoben. Die Funktion des Staats- und Hofkanzlers hat Kaunitz bis 1792 ausgeübt.

⁶⁸ **Szabo** Franz, *Kaunitz and Enlightened Absolutism 1753 – 1780*, Cambridge 1994, S. 33.

7. Kaunitz als Reformers im aufgeklärten Absolutismus

„Es gab keinen österreichischen Minister im 18. Jahrhundert, der wie Kaunitz so großen Anteil am Reformwerk hatte“, schreibt *Grete Klingenstein*.⁶⁹ Seine Reformgesinnung auf allen Gebieten, seine Aufgeschlossenheit für Veränderungen, für säkularisierte Lebensformen und eine autonome weltliche Herrschaft sind bestimmend für seine Periode.

Sein jüngster Biograph *Franz A. J. Szabo* schreibt, dass „im Fall Kaunitz die Beweise einfach zu überwältigend sind, um den humanitär-philosophischen Impuls seiner Reformpolitik nicht ernst zu nehmen. Hinter seinem innenpolitischen Engagement liegen mehr als Staatsinteresse, Machtüberlegungen oder eine pragmatische Anpassung der traditionellen Gesellschaftsordnung an die Realitäten des Jahrhunderts. Es ging ihm vielmehr um die Entwicklung einer alternativen Vision, die die Entfaltung einer neuen Identität für die mitteleuropäische Völkergemeinschaft ins Auge fasste.“⁷⁰ Den angestrebten Wohlstand und die Sicherheit für diese Völkergemeinschaft sah er im gemeinsamen habsburgischen Haus.

Seit seiner Pariser Botschaftertätigkeit bis ins hohe Alter bekennt sich Kaunitz immer als Anhänger der Aufklärung. Bekenntnisse zu bestimmten Denkern sind nicht erkennbar, er zeigt aber eine Vertrautheit mit Aufklärungsdenkern wie Cesare Beccaria, Immanuel Kant, Adam Smith und Joachim Winckelmann. Es waren dann Gedanken der Französischen Aufklärung, an denen sich der „theoretisierende Staatskanzler“ bei seinen Konzepten für die Neuordnung orientierte.⁷¹ Bei seiner Beurteilung darf nicht übersehen werden, dass Kaunitz die alten sozialen Strukturen verändern wollte, innenpolitisch aber ein deutlicher Vertreter des Absolutismus war, der pragmatisch und vorsichtig agierte.

Neue Regierungs- und Verwaltungsstrukturen waren die Grundvoraussetzung für seine Reformen. Kaunitz brach mit dem Haugwitz'schen Behördensystem und zentralisierte die obersten Regierungsbehörden in Wien. Er trennte innere und äußere Verwaltung. Auf lange Sicht hatte die Verstaatlichung der Justiz und deren Trennung von der

⁶⁹ Klingenstein, *Habsburgischer Adel*, 1972, S. 107.

⁷⁰ Szabo, *Wenzel Anton Kaunitz – Riedberg und seine Zeit*, Bemerkungen zum 200. Todestag des Staatskanzlers, in: Klingenstein-Szabo, *Sammelband Kaunitz*, 1996, S. 22ff.

⁷¹ Über die enge Verbundenheit von Kaunitz mit der Ideenwelt der Aufklärung und seine besonderen Neigungen zur französischen Literatur und Kunst, vgl. Walter, *Männer um Maria Theresia*, 1951, S. 91ff.

Verwaltung größte Bedeutung. Der Einfluss der Theorien von Montesquieu ist hier unübersehbar.⁷² Mit der Hofkammer wurde eine Art Finanzministerium geschaffen. Als Beratungsorgan der Krone führte Kaunitz, von englischen und französischen Gedanken geleitet, 1760 den Staatsrat, bei dem alle Fäden zusammenliefen, ein. Er war nur mit wenigen Mitgliedern besetzt und seiner Meinung nach nicht so schwerfällig wie ein Ministerrat, auch hatte er mehr Vorteile als ein Premierminister. Der Staatsrat entwickelte sich zum Instrument der Aufklärung für den Monarchen und war das Schlüsselorgan des aufgeklärten Absolutismus.⁷³ Kaunitz bestand auf der Schaffung einer aufgeklärten und gut ausgebildeten Bürokratie, bei der Verdienst und nicht Geburt entscheidend war.

Kaunitz schuf auch die österreichische Staatskanzlei, eigentlich ein Außenministerium, als eine modern aufgebaute Behörde, die auch mit den italienischen und niederländischen Angelegenheiten befasst war. Der Staatskanzlei wurde 1757 auch das Dipartimento d'Italia, das für die Verwaltung der habsburgischen Besitzungen in Italien zuständig war, angegliedert. Als dessen Leiter wurde **Joseph von Sperges** bestellt. Aufgrund seiner hervorragenden geistigen Qualitäten und seines Kunstsinnens betraute ihn Kaunitz ab 1770/71 mit allen Akademieangelegenheiten. Sperges wurde Mitglied der akademischen Räte der Kupferstecherakademie und dann der vereinigten Akademie, ab 1783 war er Präses dieses Gremiums.⁷⁴ Er nahm dann auch die Funktion eines geschäftsführenden Protektors wahr.

Es würde über das Ziel und die Aufgabenstellung dieser Arbeit hinausgehen, die Vielzahl der Reformen, die in der thesianischen und josephinischen Zeit von Kaunitz und seinem Berater Sonnenfels initiiert, beziehungsweise in seiner Ära unterstützt wurden, zu beschreiben.⁷⁵ Die Darstellung der Reformtätigkeit von Kaunitz in dieser

⁷² Die Zensur gestattete im Jahre 1752 die unbeschränkte Verbreitung des „L'esprit des lois“.

⁷³ Vgl. Szabo, Staatskanzler Fürst Kaunitz und die Aufklärungspolitik Österreichs, in: Koschatzky, Maria Theresia, 1979, S. 43ff.

⁷⁴ Der aus einer Tiroler Familie stammende **Joseph von Sperges** (1725 – 1791) hatte in Innsbruck Philosophie, Geschichte und Rechtswissenschaften studiert. Als Sekretär der Grenzkommision in Rovereto und Mantua hatte er maßgeblich den Grenzvertrag mit Venetien gestaltet. 1756 wurde er als Archivar in die Staatskanzlei berufen, wo er die diplomatische Korrespondenz mit Rom und den italienischen Höfen erledigte. Der umfassend humanistisch gebildete Beamte kam immer mehr in den Gesichtskreis des Staatskanzlers und wurde dessen engster Vertrauter. 1771 wurde er zum Freiherrn erhoben.

⁷⁵ Als wichtige politische Maßnahmen dieser Ära wären zu erwähnen: Das **Toleranzpatent** von 1781, durch welches die Rechte der Protestanten und religiöser Minderheiten geregelt und die Emanzipation der Juden eingeleitet wurde. Unter dem Einfluss von **Sonnenfels** die Abschaffung der **Folter** 1767 und der **Todesstrafe** 1787. Im Justizbereich wurden umfangreiche Kodifikationen von bleibendem Wert geschaffen (1787 das **Strafgesetzbuch**, 1791 die **Allgemeine Zivilgerichtsordnung**). 1773 wurde der

Arbeit kann sich daher nur auf die kulturpolitisch wichtigen und die für die eigentliche Themenstellung relevanten kulturellen Initiativen beschränken.

Säkularisierung

Kaunitz wollte die Kirche säkularisieren. Sein Reformimpuls war jansenistisch und humanistisch orientiert. Er war überzeugter Anhänger der Toleranz. Sein vor allem in der älteren Historiographie wiedergegebene Ruf, antiklerikal zu sein, hängt damit zusammen, dass die Verantwortung für das österreichische Staatskirchentum und den Josephinismus eine Zeit lang, etwa bis 1780, in seine Hände gelegt wurde.⁷⁶ *Winter* beschreibt Kaunitz „nicht als geistigen Vater sondern nur als Organisator der zweiten Phase des Josephinismus“⁷⁷

Szabo sieht den Beginn der thesianisch-josephinischen Staatskirchenpolitik bereits im Anschluss an die Haugwitz'schen Reformen um 1750.⁷⁸ „Den Namen Josephinismus erhielt die österreichische Abart eines Staatskirchentums zu Unrecht nach Joseph II., weil dieses Staatskirchentum unter Maria Theresia bereits vollkommen entwickelt worden war“, schreibt *Winter*.⁷⁹

1753 legte Kaunitz die Grundlinien der Kirchenpolitik fest. Er wollte die Steuerkraft ausnützen, aber den Konflikt mit Rom vermeiden. *Szabo* spricht vom „new middle course“ und sieht in dieser Phase in Kaunitz den Hauptvertreter.⁸⁰ In der zweiten Phase der thesianisch-josephinischen-Staatskirchenpolitik ab 1768 kam es zu ersten Klosteraufhebungen. Bis zum Beginn der Regierung Joseph II. war Kaunitz in der Kirchenpolitik bestimmend. Danach, in der dritten Phase, also nach 1780, spielte er nicht mehr eine so zentrale Rolle.⁸¹ Auch diese von Joseph II dominierte Phase, war jansenistisch orientiert. Im Sinne von *Hersche* wäre festzuhalten, dass die Maßnahmen

aufgeklärte Naturrechtslehrer Karl Freiherr von Martini mit der Kompilation eines **Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuches** betraut. Es trat 1797 in Westgalizien probeweise und dann 1811 allgemein in Kraft. Diese Kodifikationen stellten Meisterleistungen der Legistik dar, die bis heute wirken. Wichtig zu erwähnen ist auch die **Neuordnung der gutsherrlich-bäuerlichen Verhältnisse** in den österreichischen Erblanden, wodurch eine Hebung des Bauernstandes und eine Verbesserung der Untertanenbeziehung herbeigeführt wurde (Wandel von der Leibeigenschaft zur „Untertänigkeit“). Zur Förderung der Wirtschaft erfolgten Eingriffe in den Zwangscharakter des **Zunftwesens** (Aufhebung des *numerus clausus*).

⁷⁶ Szabo, Staatskanzler Fürst Kaunitz und die Aufklärungspolitik Österreichs, in: Koschatzky, Maria Theresia, 1979, S. 44ff.

⁷⁷ Winter, Barock und Aufklärung, 1971, S. 164.

⁷⁸ Szabo, Kaunitz and Enlightened Absolutism 1753 – 1780, S. 213ff.

⁷⁹ Winter, Barock und Aufklärung, 1971, S. 161.

⁸⁰ Szabo, Kaunitz and Enlightened Absolutism 1753 – 1780, S. 216.

⁸¹ Vgl. Klüeting, Kaunitz, Die Kirche und der Josephinismus, in: Klingenstein-Szabo, Sammelband Kaunitz, 1996, S. 175.

auch keine Revolution von oben waren, sie hatten im Gegenteil systemstabilisierende Funktion.⁸²

Bildungsreform

Alle Reformen im Bereich der Bildung waren direkt oder indirekt gegen den Einfluss der katholischen Kirche und der Jesuiten gerichtet. Die unter dem Einfluss Van Swietens ab 1752 eingeleitete Universitätsreform hatte nur für das Medizinstudium, die damit zusammenhängenden Naturwissenschaften sowie für die rechtswissenschaftliche Ausbildung Vorteile gebracht.

Es fällt auf, dass Kaunitz an der Reform der Wiener Universität nicht mitgewirkt hat. Dabei ist einerseits zu berücksichtigen, dass er zu dieser Zeit noch nicht Staatskanzler gewesen ist. Andererseits liegt der Grund auch in dem problematischen und distanzierten Verhältnis, in dem er zu **Gerard van Swieten** (1700 – 1772), dem erfolgreichen Reformen der Universität, stand. Das Temperament der beiden Männer war zu unterschiedlich, schreibt *Novotny*. Kaunitz lehnte auch den offen zur Schau getragenen Jansenismus von Swietens ab und war „als Vertreter eines Staatskirchentums misstrauisch gegen eine Gesinnung, die Gott mehr gab als dem Kaiser“. ⁸³

Er betrachtete daher die Universität als Domäne von Swietens, die Kunstakademie aber ausschließlich als seine Domäne.

Da die Reformen von Swietens vor allem zweckorientiert zur Verbesserung der Ausbildung von im Staatsleben wichtigen Berufsgruppen gedacht waren, entsprachen sie nicht wirklich den Vorstellungen von Lehr- und Lernfreiheit. Die gleichzeitig auftretende Idee zur Gründung für eine wissenschaftliche Akademie als Vereinigung führender Gelehrter war daher verständlich. Sie hätte ein Gegengewicht zur reglementierten Universität bilden sollen. Nach einem Besuch Gottscheds in Wien wurde 1749 Joseph Freiherr von Petrassch beauftragt, ein Konzept zu erarbeiten.⁸⁴ Dieses wurde dann mehrere Jahre diskutiert, bis im Mai 1771 ein Kabinettsakt des

⁸² Siehe auch Hersche Peter, *Der Spätjansenismus in Österreich*, 1977, S. 400.

⁸³ Novotny, Kaunitz, 1947, S. 151.

⁸⁴ Zusammenfassende Darstellungen über die Wiener Akademieprojekte geben *Joseph Feil*, *Versuche zur Gründung einer Akademie der Wissenschaften unter Maria Theresia*, Wien 1861 und *Alexander Novotny*, *Maria Theresia und die Akademie der Wissenschaften: Schon Karl VI. hatte sich mit der Idee getragen, in Wien eine „wissenschaftlich-praktische Sozietät“ nach einem Plan von Leibnitz zu gründen. Leibnitz war 1712 in Wien und konnte dem Kaiser seine Ideen vortragen. Das Projekt wurde von Prinz Eugen von Savoyen unterstützt und schien beschlussreif. Nach dem Tod von Leibnitz 1716 machte das Projekt keine weiteren Fortschritte.*

Staatsrates erklärte, dass die Gründung auf bessere Zeiten verschoben werden müsse.⁸⁵ Ursache für das Scheitern waren nicht nur finanzielle Gründe. Maßgeblich waren vor allem eine starke Divergenz der Weltanschauungen, die Spannung zwischen kirchlicher Gesinnung und liberalen religiösen Anschauungen, aber auch ein Gegensatz zwischen den Künsten und Wissenschaften. Der Akademieplan hatte einen großen Förderer in der Person des Staatskanzlers Kaunitz. Dieser hatte dabei das Ziel im Auge, der von van Swieten reorganisierten Universität eine freie Stätte wissenschaftlicher Forschung gegenüberzustellen. Der Versuch von Kaunitz in den Jahren 1771 und 1772 eine „Akademie der schönen Künste und schönen Wissenschaften“ beim Zusammenschluss der Wiener Kunsthochschulen zu schaffen, blieb erfolglos. Auch nach Vereinigung hat Kaunitz diese Idee nie aufgegeben. *Novotny* stellt dar, dass Kaunitz noch 1781, bei der Aufhebung der Kartause von Mauerbach, schriftlich seine Absicht kundgetan hat, einen Teil des beschlagnahmten Vermögens der Klöster für die Gründung einer Akademie der Wissenschaften zu verwenden.⁸⁶

Das Schwergewicht der Bildungsreformen lag im Bereich des niederen Schulwesens. Die Aufhebung des Jesuitenordens 1773, in dessen Hand das damalige Schulwesen bis zur Universität lag, gab dann den Rahmen für eine Reform frei. So entstand der Plan einer Neuordnung des gesamten Unterrichtswesens von der Volksschule bis zur Universität. Er wurde in der Entschließung der Kaiserin vom 25. Jänner 1774 niedergelegt und enthielt als Abschluss die „in dieser Hauptstadt (Wien) zu errichten beschlossene Akademie der Wissenschaften“.⁸⁷

Die Reformen des höheren Schulwesens verliefen nicht so zielstrebig und erfolgreich wie die des Elementarunterrichtes.⁸⁸ Diese brachten den Durchbruch des Gedankens der allgemeinen Volksbildung. Die Forderung nach Bildung und der Gedanke nach einem „Recht auf Erziehung“ waren aufklärerisch und kamen aus der Gedankenwelt der ethischen Naturrechtsidee. Bildung wird erstmals als Zugang zur sozialen Gerechtigkeit erkannt.⁸⁹ Die Schule wird aber bewusst in den Dienst der Gesamtstaatsidee gestellt. Im Allgemeinen war der Schulbesuch obligatorisch. Es

⁸⁵ Novotny, Akademie, 1947.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Auch dieser Plan zur Wiederbelebung des Akademieprojektes scheiterte dann neuerlich im Dezember 1775 „aus Ermangelung eines Fundi“, siehe auch Richard Meister, Geschichte der Akademie der Wissenschaften in Wien 1847 – 1947, Wien 1947, S. 15.

⁸⁸ Kann beschreibt die Reformen des höheren Schulwesens als verwässert und schwächlich; vgl. Kann, Kanzel, 1962, S. 136.

⁸⁹ Vgl. Gönner Rudolf, Bildungsreform als Staatspolitik, in: Koschatzky, Maria Theresia, 1979, S. 209ff.

bestand Unterrichtspflicht. Das niedere Schulwesen sollte die Grundlage für die staatsbürgerliche Erziehung bilden.

Die Maßnahmen fanden in der „Allgemeinen Schulordnung für die deutschen Normal-, Haupt- und Trivialschulen in sämtlichen Kaiserlich-Königlichen Erblanden“ ihren Niederschlag, die am 6.12.1774 kundgemacht wurde. Ihr Hauptverfasser war Johann **Ignaz von Felbiger**.⁹⁰ Er führte drei Arten von Schulen ein: Eine einjährige Grundschule („Trivialschule“) in den Pfarrgemeinden auf dem Land, Hauptschulen am Sitz der Kreisverwaltungen, wo ein etwas höherer Unterricht und eine Art Berufsausbildung erteilt wurden. In den Hauptstädten der einzelnen Kronländer gab es noch „Normalschulen“ als letzte Schulstufe für die Kinder der städtischen Mittelklasse. Diesen Normalschulen waren Lehrzüge für die Ausbildung von Lehrern an Elementarschulen angeschlossen. 1783 wurde der gesamte Zeichenunterricht an diesen Normalschulen der Oberaufsicht der Akademie der bildenden Künste unterstellt. Der höhere Unterricht wurde bereits unter Maria Theresia gefördert. Als höhere Bildungsanstalt, die „Akademie“ genannt wurde, ist bereits 1750 die Theresianische Ritterakademie („Theresianum“) gegründet worden, um junge Adelige für höhere Beamtenfunktionen auszubilden. Unter Joseph II. wurden die adeligen Erziehungsanstalten, so auch das Theresianum, 1784 aufgehoben.

Kaunitz erkannte die Bedeutung eines hochqualifizierten diplomatischen Nachwuchses, förderte diesen und gründete bereits 1753, im ersten Jahr seiner Staatskanzlerschaft, die „Akademie der orientalischen Sprachen“, Vorläuferin der heutigen Diplomatischen Akademie.

Zur Förderung der Handelsbeziehungen wurde dann 1770 in Wien die Realhandelsakademie geschaffen.

In dem umfangreichen Schriftsatz vom 18. Februar 1766, den Kaunitz an den Kaiser richtete, sind Bevölkerungsvermehrung, Industrie- und Außenhandel die entscheidenden Ziele. An der neuzeitlichen Rationalität orientiert, ist Kaunitz als Vertreter des Erziehungsoptimismus anzusehen. Die Erziehung des Volkes wird in dieser Denkschrift besonders hervorgehoben. Im Sinne der Ideen des aufgeklärten Absolutismus und dessen wohlfahrtsstaatlicher Tendenzen vertritt er ein staatliches Erziehungswesen. Kaunitz erweist sich darin als Befürworter von Berufsschulen für alle

⁹⁰ **Johann Ignaz von Felbiger** (1724 – 1788) hatte als Abt des Augustinerstiftes Sagan dessen Schulwesen reformiert. 1774 berief ihn Maria Theresia nach Österreich.

drei Stände und als umsichtiger Autor von Studienplänen.⁹¹ Er lehnte staatlichen Zwang ab und ist der Zensur immer distanziert gegenüber gestanden.

Unterstützung fand Kaunitz in **Joseph von Sonnenfels**, seit 1763 Professor für Polizey- und Kameralwissenschaften in Wien.⁹² Als Vertreter der Aufklärung setzte sich der berühmte Rechtsgelehrte gegen die Todesstrafe und die Folter ein. Als Universitätslehrer verbreitete er den Febronianismus. Kaunitz erblickte in dem ihm sonst nicht sonderlich nahe stehenden Sonnenfels einen Verbündeten. Sonnenfels lieferte für Kaunitz die theoretische Untermauerung für dessen Regierungsprogramm. „Dabei legte er ein tiefes Verständnis für alle kulturellen und erzieherischen Voraussetzungen und Erfordernisse dieses Programmes an den Tag, wodurch er eine Beschränkung auf rein merkantilistische Maßnahmen zu verhindern half.“⁹³

Durch die von Sonnenfels neu eingeführte Kameralistik konnten die budgetären Voraussetzungen der Reformen sichergestellt werden.

Kaunitz ist der Gründer der Vereinigten Akademie der bildenden Künste und hat über mehr als ein Vierteljahrhundert auf diese maßgeblich gestaltenden Einfluss ausgeübt. Als geistige Persönlichkeit ist Kaunitz als Eklektiker anzusehen. Sein Biograph *Novotny* führt aus, „dass Kaunitz den geistigen Gehalt seines in jeder Hinsicht reichen Jahrhunderts völlig in sich aufgenommen, ihm aber nicht vorausgearbeitet habe“.⁹⁴

Bei vielen Projekten hat Kaunitz die Ideen von anderen aufgegriffen und – wenn er sie für gut befand – pragmatisch und konsequent umgesetzt. So stammt der erste Plan einer Zusammenlegung nicht von Kaunitz, sondern von Abbé Johann Marcy, der Ehrenmitglied der Kupferstecherakademie war.

⁹¹ Novotny, Kaunitz, 1947, S. 84.

⁹² Unter „Polizeywissenschaften“ sind im heutigen Sinn Staats- und Verwaltungswissenschaften zu verstehen.

⁹³ Wangermann Ernst, Joseph II. – Forschung und Reaktion, in: Österreichische Akademie der Wissenschaften, Österreich im Europa der Aufklärung, 1985, S. 38.

⁹⁴ Novotny, Kaunitz, 1947, S. 7.

8. Kunsttheorien der Aufklärung

Die neuen Gedanken der Aufklärung haben die politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Werte in Europa verändert. Diese Veränderungen, vor allem der Gleichheitsgrundsatz, haben die Daseinsberechtigung des Barock beseitigt.

Die künstlerischen Strömungen des 18. Jahrhunderts kann man sicherlich auf keinen Generalnenner bringen. Zu unterschiedlich waren auch die gesellschaftlichen, politischen und religiösen Entwicklungen. Es gab Staaten, deren Kunst sich noch an religiösen Maßstäben bzw. an einer aristokratischen Oberschicht orientierte, und solche, wie Holland, die unter dem Einfluss des Protestantismus eine bereits fast völlig säkularisierte Kunst besaßen.

Werner Busch beschreibt die Gründe für die abweichende Entwicklung in England:⁹⁵

Durch die Glorreiche Revolution von 1688, die zu einer Einschränkung der Macht des Königtums führte, wurden mit fortschreitender Dominanz des privatbürgerlichen Kapitals neue Bedingungen für die Kunst geschaffen. Es entwickelte sich ein breites Kunstpublikum. Dieses war auch Ausgangspunkt für die Kritik an der klassisch – akademischen Hochkunst. Wie *Werner Hofmann* pointiert formuliert, wird die zur „europäischen Geschmacksepidemie“ gewordene „Antikomanie“ vor allem in England abgelehnt.⁹⁶ Im Gegensatz zum Kontinent besaß England auch keine klassische Kunsttradition, sondern nur importierte Kunst. *Busch* weist darauf hin, dass der Versuch, kontinentale Hochkunsttradition durch Gründung der Royal Academy im Jahre 1768 nach England zu verpflanzen und eine nationale Historienmalerei zu beleben, in einer Periode der Verbürgerlichung und Säkularisierung ausgehöhlt und umstritten war.⁹⁷ Auch die puritanische Feindlichkeit gegen Luxus und Bilder führte in England rascher zu einer Infragestellung des traditionellen Themenrepertoires und der klassischen Gattungshierarchien in der Malerei. Als gegenläufige Bewegungen entwickelten sich früher als in Kontinentaleuropa Genre und Porträt, aber auch die Landschaftsmalerei.

Italien und Deutschland lebten weiterhin in den alten Ordnungen. Religion und Moral, wie sie die beiden Konfessionen lehrten, wurden hier nicht bzw. nicht so stark von den

⁹⁵ Busch, Das sentimentalische Bild, 1993.

⁹⁶ Hofmann, Das entzweite Jahrhundert, 1995, S. 35.

⁹⁷ Busch, Das sentimentalische Bild, 1993, S. 11.

Aufklärern angefochten. Die Lebensführung blieb auch in Kreisen des gehobenen Bürgertums konservativ.⁹⁸ Die Situation in den habsburgischen Ländern war ähnlich. Eine neue ethische Orientierung ist aber in allen europäischen Kunstformen zu erkennen. Die Beiträge und Anteile der europäischen Staaten zu dieser neuen Kunstauffassung sind aber nicht gleich und nicht gleichwertig.

Der Rationalismus der Aufklärung bekämpfte das emotional Triebhafte des Rokoko. Das Ende der monumentalen, illusionistischen, pathetischen, den Schein und das Sein vermischenden Freskenmalerei wurde dadurch eingeleitet. „Die hohe Naivität des Lebens und des künstlerischen Schaffens, die das 17. Jahrhundert ausgezeichnet hatte, war endgültig dahin.“⁹⁹ Das Kuriose, das Sonder- und Wunderbare war nicht mehr Gegenstand der Kunst. An die Stelle der religiösen Inhalte in der Malerei traten verstärkt Darstellungen der paganen Mythologie und der römischen Geschichte. Die Kunst des 18. Jahrhunderts beendet eine mehrhundertjährige Tradition. Der Künstler hat nicht mehr das Bewusstsein, bruchlos in einer lange verbindlichen Kunsttradition zu stehen.

„Der Klassizismus, ein Stil, der sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelt hatte, ist in seinen Ursprüngen Ausdruck einer revolutionären Gesinnung. Die englischsprachigen Zeitgenossen, Kritiker, Theoretiker und Künstler bezeichneten ihn einfach als den ‚true style‘, ein Stil der ewig gültigen Wahrheiten in der Kunst, der eine kühn intellektuelle Antwort auf die emotional überladenen, formauflösenden und farbenprächtigen Ausschweifungen des Barock und Rokoko war.“¹⁰⁰

Bei der Entwicklung dieses neuen Stiles ist zu beachten, dass vor allem in Frankreich und in England der Barock stärker in der Hochrenaissance und damit mittelbar in der klassischen Tradition verankert war. Im Barock dieser Länder war in einem gewissen Sinn eine Art von Klassizismus schon vorgebildet, ein „korrigierter und entspannter Klassizismus“, wie es *Kann* formuliert.¹⁰¹ In der französischen Malerei vertritt Nikolas Poussin diese Richtung. Sie ist ähnlich der, wie sie fast ein Jahrhundert später von Winckelmann und Mengs vertreten wird.

⁹⁸ Vgl. Keller Harald, Die Kunst des 18. Jahrhunderts., in: Propyläen Kunstgeschichte, 1971, Bd. 10, S. 20 und S 81.

⁹⁹ Keller, a.a.O., S. 17.

¹⁰⁰ Hagen, Antike in Wien, 2002, S. 13. Hagen zitiert in diesem Zusammenhang *Hugh Honour*, Neo-Classicism, London, 1987, S. 14.

¹⁰¹ Kann, Kanzel, 1962, S. 53.

Das Gemeinsame und Programmatische – sieht man von England ab – aller europäischen Entwicklungen ist, dass die Antike zum moralischen, letztlich aber auch zum politischen Programm wird. „Das klassische Ideal erscheint als etwas Natürliches, im Leiblichen Aufgehobenes. Seine Erfahrung ist moralisch insofern, als das antike Werk, nach Winckelmanns Überzeugung, wahres Menschsein in idealer Form aufbewahrt. Die Begründung dieser Moral erfolgt nicht christlich–dogmatisch, sondern allein aus ästhetischer Anschauung und historischer Reflexion.“¹⁰²

Busch sieht im Klassizismus eine gewisse Zweipoligkeit. Diesen Umstand führt er auf dessen sentimentalischen Charakter zurück. Der Klassizismus bereitet die antike Kunst für die moderne Erfahrung auf. Nach seiner antiquarischen Herkunft ist er somit reflektierend, er appelliert aber auch unmittelbar an die Sinnlichkeit des Betrachters und will eine ästhetisch emotionale Wirkung erzielen.¹⁰³ Eine widersprüchliche Spannung von Form und Inhalt ist offensichtlich.

Die neuen kulturellen Impulse gingen aber vor allem von Frankreich aus. Literatur und bildende Künste stellten hier eine Einheit dar. Eine Säkularisierung auf allen Gebieten des Lebens setzte ein. Die bisher vom religiösen Leben und vom Adel getragene Kunst, die mit starken sozialen Unterschieden verbunden war, wird bekämpft. Es entsteht eine Laienkultur; die Adelskultur verliert in Frankreich an Bedeutung. Die bisherigen religiösen Impulse auf die bildenden Künste fallen weg. Die Situation ist ähnlich der holländischen Malerei im 17. Jahrhundert. Das neue Ethos, das die Kunst durchdringt und das bereits vor der Französischen Revolution aufgetreten ist, ist der Gegenschlag gegen die Weltanschauung des Absolutismus und gegen die Kunstrichtung des Rokoko.¹⁰⁴

Die Sonderstellung Frankreichs innerhalb der künstlerischen Strömungen der Zeit wurden dadurch bewirkt, dass hier die neuen politischen, wirtschaftlichen Ideen und die Ideenwelt der Aufklärung die kulturelle und künstlerische Entwicklung beeinflussten. Frankreich war auch viel stärker von den großen politischen Krisen des 18. Jahrhunderts erfasst. Die neuen Strömungen haben sich in Frankreich in zwei Richtungen entwickelt: bürgerlich moralisierend und antikisch heroisierend.

¹⁰² Busch, Das sentimentalische Bild, 1993, S. 138.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Siehe auch Keller Harald, Das 18. Jahrhundert, in: Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1971, Bd. 10, S. 80.

Einer der entscheidendsten Prozesse der Kunst im 18. Jahrhundert ist die Auflösung der traditionellen Gattungen und der Hierarchien. Dieser Entwicklungsprozess konnte offenbar auch durch Schulgliederungen an den Akademien, wie sie zum Beispiel auch der Wiener Akademie zugrunde lagen, nicht nachhaltig beeinflusst werden. Dieser Prozess ist eine Folge der Säkularisierung, er hängt mit dem Verlust der religiösen Themen, aber auch mit dem Funktionsverlust der Allegorien zusammen. Dieser Prozess ist zugleich auch ein Prozess der Verinnerlichung. *Busch* analysiert, dass Existenzprobleme an innerweltliche Instanzen überwiesen oder verinnerlicht werden, wenn die überweltliche Instanz als Verweisungsmöglichkeit wegfällt.¹⁰⁵

Auch in den Pariser Salonausstellungen überwog allmählich die Genremalerei gegenüber der Historienmalerei. Diderot hält die Historienmalerei zwar nach wie vor für sinnvoll, er unterminiert in seinen Bildanalysen aber die Rangordnung der Gattungen. In seinen „Essais sur la Peinture“ hebt er in Opposition zum zerfallenden Rokokostil bürgerliche Ausdrucksformen, wie den Sentimentalismus Greuzes und den Naturalismus von Chardin hervor.¹⁰⁶ Genredarstellung und die Darstellung alltäglicher familiärer Handlungsszenen können womöglich mehr als die klassischen Historienthemen das Sentiment des Betrachters ansprechen. Weil sie nicht exklusiv sind, können sie Allgemeinmenschliches zeigen.¹⁰⁷ „Der dem Genre notwendig fehlende Einmaligkeitsanspruch klassischer Historie wird mit alles durchdringendem Sentiment kompensiert.“¹⁰⁸ Nach Diderots Auffassung ist vor allem die dem Geringsten zugestandene Erscheinungsrealität und das Erscheinungsrecht für alle und alles besonders illusionsstiftend. Ein Phänomen, das bereits im holländischen Genrebild des 17. Jahrhunderts nachzuweisen ist.

Das Hauptproblem der Theorien des frühen 18. Jahrhunderts war die Frage der Nachahmung der Natur. Auch Alberti hatte die rein passive Imitation der Natur abgelehnt. Letztlich geht diese Ansicht auf Aristoteles zurück. Gemeinsamer Grundgedanke aller Auffassungen war, dass die Kunst nicht Nachahmung der Natur und der Wirklichkeit sein soll. Werke der bildenden Kunst, die nur Nachahmung sind,

¹⁰⁵ Busch, *Das sentimentalische Bild*, 1993, S. 181.

¹⁰⁶ **Jean-Baptist Greuze** (1725 – 1805). Mit ihm begann die sentimentalische Genremalerei.

Jean-Baptist-Siméon Chardin (1699 – 1779). Im Gegensatz zum höfischen Stil (Boucher) vertritt er in seinem Stilleben und in seiner Genremalerei eine bürgerliche Richtung. Er knüpft an die holländische Malerei an.

¹⁰⁷ Busch, *Das sentimentalische Bild*, 1993, S. 240; *Busch* stützt sich in diesem Zusammenhang auf Diderot, *Ästhetische Schriften*, hg. von *Bassenge*, 1984, Bd. I, S. 679.

¹⁰⁸ Ebd.

sind mangelhaft, weil die Kunst das Allgemeine und Wesentliche erfassen sowie die Gesetzmäßigkeiten aufzeigen soll. Winckelmann entwickelt dagegen eine systematische philosophische Ästhetik, die für die Kunst des Klassizismus maßgebend wird. Seine Forderung, Natur und Ideal in der Kunst miteinander zu verschmelzen, die Natur gewissermaßen zu stilisieren, ist die weitest gehende Doktrin aller dieser Theorien. Die Darstellung der Schönheit, was er mit der Formel „edle Einfalt und stille Größe“ programmatisch umschrieb, sah Winckelmann als die höchste Aufgabe der Kunst an. *Hofmann* sieht in dieser heidnischen Überhöhung der Schönheit auch einen Verlust, eine Einschränkung, die dem Schönen seine Vitalität entzieht.¹⁰⁹

Die Auseinandersetzung um den Begriff des „Schönen“ stand für die Kunstphilosophie im engen Zusammenhang mit dem Mimesisproblem. **Francis Hutcheson** (1694 – 1746) setzt sich mit den in England aufgetretenen neuplatonischen Strömungen, insbesondere mit Anthony Ashley-Cooper Earl of Shaftesbury (1671 – 1713) auseinander¹¹⁰, der im Anschluss an Platon die Bedeutung des Guten und des Schönen für den Menschen betont. Die Menschen seien in der Lage das Gute und Schöne zu erkennen - eine These die dem Empirismus des englischen Denkens und der englischen Aufklärung entspricht. Nach Hutcheson entspricht dem menschlichen Sinn für das Schöne im moralischen Bereich der Sinn für das Gute. Das „Schöne“, das Wahre und das Gute sind notwendig aufeinander verwiesen.

Die Kunstphilosophie von Hutcheson hatte dann direkten Einfluss auf Immanuel Kant, der zwischen „Naturschönheit“ und „Kunstschönheit“, worunter er die schöne Vorstellung von einem Ding versteht, differenziert.¹¹¹

Zur Begründung der ethisch-erzieherischen Postulate seiner Kunsttheorie, die eigentlich eine Kunstphilosophie ist, wird dann Diderot auch die Idee des „Schönen“ im aufklärerischen Sinn weiter entwickeln.

¹⁰⁹ Hofmann, Das entzweite Jahrhundert, 1995, S. 75.

¹¹⁰ Francis Hutcheson, An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue, in two treatises, in which the principles of the Earl of Shaftesbury are explain'd and defended against the author of the fable of the bees, 1725.

¹¹¹ Kant Immanuel, Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe, hg. von W. Weischedel, Bd. X, 1975, S 246.

8.1 Denis Diderot

Ein repräsentatives Bild von Diderots ästhetisch-kunstphilosophischen Anschauungen ergibt sich aus den sieben Aufsätzen, die ab 1765 erschienen sind und dann unter dem Titel „Versuche über die Malerei“ (Essais sur la Peinture) zusammengefasst wurden. Neben den Artikeln „Imitation“ und „Das Schöne“ in dem 1751 erschienen ersten Band der Enzyklopädie hat Diderot auch neun kritische Berichte über Ausstellungen der Pariser Kunstakademie geschrieben („Les Salons“), in denen er sich vor allem auf die Malerei konzentriert.

Diderots Kunsttheorie ist nicht eindeutig und weder der Nachahmungslehre noch der dieser entgegengesetzten Schöpfungstheorie zuzuordnen:

*„Die Natur macht nichts Inkorrekt. Jede Gestalt, sie mag schön oder hässlich sein, hat ihre Ursache, und unter allen existierenden Wesen ist keins, das nicht wäre, wie es sein soll.“*¹¹²

Der Künstler hat zwar Schönes und Hässliches zu akzeptieren, diese aber auf ihre Ursachen zu untersuchen: *„Wenn die Ursachen und Wirkungen nur völlig anschaulich wären, so hätten wir nichts Besseres zu tun als die Geschöpfe darzustellen, wie sie sind; je vollkommener die Nachahmung wäre, je gemäßer den Ursachen, desto zufriedener würden wir sein.“* Nach konventionellen Regeln reduziert sich die Nachahmung daher nur auf eine „relativ genaue Wiederholung“.¹¹³ Der Künstler hat sich somit nicht an eine „zufällige“ Wirklichkeit zu halten, sondern an das Stück der Wirklichkeit, an dem ihre Gesetzmäßigkeiten am besten zum Ausdruck kommen. Die Kunst hat die Gesetzmäßigkeit deutlicher zu zeigen, als es die Natur von sich aus tut. Diderot hält das Studium nach der Natur nach wie vor für notwendig. Er fordert aber eine schöpferische Imagination, was eine genaue Nachahmung der Natur als Stil ausschließt. Dies gilt allerdings nicht für das Porträt.

.

Goethe hat die ersten beiden Artikel der Essais sur la Peinture „Meine wunderlichen Gedanken über die Zeichnung“ und „Meine kleinen Ideen über die Farbe“¹¹⁴ 1799 übersetzt und in den „Propyläen“ mit einem umfangreichen durchlaufenden Kommentar veröffentlicht. Goethes Ansichten sind denen Diderots teilweise schroff entgegengesetzt. Goethe sieht Kunst und Natur „ohne sonderliches Verhältnis zueinander“. Nach ihm fügt der Künstler der Oberfläche der „natürlichen Erscheinung“

¹¹² Aus: Versuche über die Malerei, in: Diderot, Ä.Sch., 1967, Bd. 1, S. 635.

¹¹³ Ebd. S. 636 und S. 638.

¹¹⁴ Diderot, Ä.Sch., 1967. Bd. 1, S. 635 ff und 641 ff.

die „Würde der Bedeutung“ hinzu¹¹⁵. Daran zeigt sich die Entwicklung von der vorklassischen zur idealistischen Ästhetik.

Diderots Kunstauffassung ist stark von literarischen und gedanklichen Gesichtspunkten bestimmt. Er legt Wert auf den Anspruch des Themas. Der gedankliche Hintergrund erscheint ihm wesentlicher als die formale Gestaltung.¹¹⁶ Diderot postuliert, dass das Schöne in Werken des Geistes, Wahrheit im Sujet, Erhabenheit in den Gedanken, Genauigkeit im Ausdruck, Neuartigkeit in der Ausführung und Regelmäßigkeit im Aufbau voraussetzt.¹¹⁷ Er geht von einer formalen Schönheit aus, die auf einer inneren Beziehung des Sujets und auf dessen Wirkung zurückgeht.

Kunst hat nach Diderot moralische Ideen zu vermitteln und dadurch moralische Gefühle zu erwecken. Diese Forderung nach Begleitideen hat für Diderot grundlegende Bedeutung: *„Verzichten Sie beim Klang auf jede moralische Begleitidee, so nehmen sie ihm die Schönheit.“*¹¹⁸ Wenn der Eindruck weder Geist noch Herz erreicht, hat das Bild nichts Schönes mehr.

Diderot attackiert die akademische Kunstdoktrin seiner Zeit, die mechanische Rokokomanier eines Boucher¹¹⁹ wird in den Salons angegriffen. Seine scharfe Kritik gegen diesen *„Maler der Busen und Hintern“*¹²⁰ richtet sich auch gegen die frivole aristokratische Gesellschaft, die neu aufgestiegenen Reichen und die neue Art von Luxus, die den Geschmack verdirbt.¹²¹ Der Künstler darf sich nicht zum Handlanger dieser Menschen reduzieren lassen.

Der Historienmaler habe *„schöne Taten zu feiern und zu verewigen, unglückliche Tugenden, Laster und die Tyrannen zu brandmarken, um zu einer moralischen Besserung beizutragen.“*¹²² In diesem Moralismus kommt das Selbstbewusstsein des aufsteigenden Bürgertums zum Ausdruck.

Bei Jacques Louis David (1748 – 1825) fanden diese geistig-politischen Gedanken bildnerischen Ausdruck. Der aufsehenerregende Erfolg seines „Schwur der Horatier“ (1784) ist auf diese gedankliche Verbindung zwischen menschlichen Tugenden und

¹¹⁵ J. W. Goethe, Schriften zur Kunst, Erster Teil, Bd. 33, München 1974, dtv. Gesamtausgabe, S. 111 und 114.

¹¹⁶ Margret Stöffmann, in: Propyläen Kunstgeschichte, 1971, Bd. 10, S. 375.

¹¹⁷ Aus: Das Schöne, in: Diderot, Ä.Sch., 1967, Bd. 1, S. 136.

¹¹⁸ Aus: Salon von 1767, in: Diderot, Ä.Sch., 1967, Bd. 2, S. 90.

¹¹⁹ **François Boucher** (1703 – 1770), Hauptmeister des französischen Rokoko, 1765 Direktor der Akademie. Charakteristisch sind seine Gemälde mythologischen Inhalts, in Wahrheit galante Szenen, Schäferszenen mit Nymphen und Liebesgöttinnen.

¹²⁰ Salon von 1759, in: Diderot, Ä.Sch., 1967, Bd. 1, S. 349ff.

¹²¹ Salon von 1767, in: Diderot, Ä.Sch., 1967, Bd. 2, S. 68ff..

¹²² Aus: Versuche über die Malerei, in: Diderot, Ä.Sch., 1967, Bd. 1, S. 676.

vorrevolutionären republikanischen Ideen, aber auch auf die antikisierenden Elemente in diesem Bild zurückzuführen. Diderot hat noch die ersten Bilder von David gesehen, aber den Siegeszug des französischen Klassizismus nicht mehr erlebt.

8.2 Johann Joachim Winckelmann

Das 1755 noch vor seiner Romreise erschienene Werk Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst“ enthält bereits zusammengefasst alle programmatischen Ideen, die die Kunstanschauungen des ausgehenden Barock und des Rokoko überwinden.¹²³ Dieses Werk wurde zur eigentlichen Programmschrift der klassizistischen Bewegung in Deutschland und Österreich. Es stellt die theoretische Vorstufe zu seinem 1764 in Dresden in erster Auflage erschienen Hauptwerk „Geschichte der Kunst des Altertums“ dar.¹²⁴

In der Schönheit der griechischen Plastiken findet Winckelmann die Schönheit der „Natur des menschlichen Körpers“ wieder. Die Werke sind keine bloße Nachahmung der Natur, sondern eine einzigartige Verschmelzung von Natur und Ideal in der Kunst. Da die Richtigkeit der „Contur“ von den Griechen allein erlernt werden muss, stellt er die Nachahmung der griechischen Plastik über das Naturstudium.¹²⁵

Winckelmann postuliert damit gewissermaßen eine Stilisierung der Natur. In der Kunst sei es den Griechen gelungen, die Verkörperung des Idealen in allgemein gültiger Weise zu erreichen. Diese These, die Imitatio-Vorstellung Winckelmanns, wird für die Kunst des Klassizismus maßgeblich werden:

*„Der einzige Weg, um in der Kunst groß, ja wenn möglich unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten.“*¹²⁶ Diese Auffassung ist insofern revolutionär, als mit den

¹²³ Im Jahre 1756 veröffentlichte Winckelmann ein anonymes „Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey- und Bildhauer-Kunst“. Darin werden Auffassungen der Naturalisten und Rubenisten vertreten. Darauf folgte eine von ihm selbst verfasste „Erklärung“, in der sich Winckelmann zur Überlegenheit der griechischen Kunst bekannte. Es warf sich die Frage auf, ob Winckelmann durch ein „geschicktes Scheingefecht“ die Aufmerksamkeit der Fachwelt stimulieren wollte (vgl. Hofmann, Das achtzehnte Jahrhundert, 1995, S. 71).

¹²⁴ Diese Ausgabe ist Grundlage für die von Julius Lessing herausgegebene Auflage von 1870, Berlin, die hier zugrunde liegt.

¹²⁵ Winckelmann, Gedanken, 1881, S. 288.

¹²⁶ Ebd. S. 304.

„Alten“ allein die Vertreter der hellenischen Kultur gemeint waren. Bisher hatte man die Vorbilder auch in der römischen Kultur gesucht. Auch in ihrem Lebensstil hätten die Griechen das Kraftvolle, Gesunde und Gute zur höchsten Vollkommenheit entwickelt.

Für Winckelmann reicht die seiner Meinung nach nur imitierende Kunst der römischen Antike nicht an die griechischen Originale heran. Da Winckelmann den römischen Despotismus der griechischen Demokratie gegenüberstellt, enthielt seine Bevorzugung des griechischen Vorbildes gegenüber der lateinisch-römischen Antike auch politische Gründe. Vor allem die zeitgenössische französische Kultur, aber auch die, die an den deutschen Höfen kunstbestimmend war, hat sich auf die römische Antike berufen.

„In der antiken Kunst sah Winckelmann nicht nur seine eigene, sondern die Selbstbefreiung der modernen Gesellschaft vorgezeichnet.“¹²⁷ Diese Ideen und die damit verbundene Vision sind aber organisch-evolutionärer Natur. Eine revolutionäre Programmatik, wie sie in Diderots Kunstphilosophie vertreten wird, ist damit nicht verbunden. Auch deshalb wird Winckelmans Auffassung für die Kunsttheorie des aufgeklärten Absolutismus grundlegend.

Winckelmann postuliert, dass zu viel und zu leidenschaftlicher Ausdruck nachteilig für die Schönheit sei und die Harmonie zerstöre:

*„Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. Sowie die Tiefe des Meeres allzeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüthen, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele. [.....] Kenntlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften, groß aber und edel ist sie in dem Stande der Einheit, in dem Stande der Ruhe.“*¹²⁸

Wichtig ist in diesem Zusammenhang das Wort „endlich“, weil es das Hinzukommende ausdrückt, das die griechische Kunst ausmacht.

Hofmann hebt hervor, dass für Winckelmann Schönheit eigentlich ein dynamischer Prozess ist: „So gesehen, ist Schönheit keine regungslose Ikone, sondern geht prozesshaft aus dem Wechselspiel zwischen Leidenschaft und Mäßigung hervor. In der menschlichen Gestalt verweisen Tiefe und Oberfläche aufeinander und bilden so ein organisches Ganzes.“¹²⁹ Winckelmann verleiht dem Ideal des schönen Menschen eine zeitlose Gültigkeit.

¹²⁷ Hofmann, Das entzweite Jahrhundert, 1995, S. 578.

¹²⁸ Winckelmann, Gedanken, 1881, S. 314.

¹²⁹ Hofmann, Das entzweite Jahrhundert., 1995, S. 577.

Im Kern ist die Theorie von Winckelmann eine Charakterisierung des Stils der griechischen Plastik. Die Plastik entsprach auch dem heidnischen Körperkult. Sie konnte durch ihre Körperlichkeit die menschliche Figur auf die überzeugendste Art nachahmen. Die Plastik, die meistens von allen Seiten betrachtet werden konnte, hatte einen höheren Realitätsgrad und einen höheren Wahrheitsgehalt als die Malerei. Der maßgebende Stil der Alten ist vor allem durch die Bildhauer und Architekten überliefert worden. Antike Malereien haben sich kaum erhalten.

Winckelmanns programmatischer Rückwendung liegt eine schwärmerische Beurteilung über griechische Humanität und Kunst zugrunde. Seine Thesen begründeten jedenfalls die klare Gegenposition zum Manierismus und Barock.

Die zum Kanon erhobene Nachahmungsvorstellung hatte schon dadurch eine innere Widersprüchlichkeit, weil Winckelmann die Überlegenheit des griechischen Ideals mit den geoklimatischen Besonderheiten des mediterranen Raums begründete.

8.3 Anton Raphael Mengs

Anton Raphael Mengs (1728 – 1779) kommt mit seinen Lehren den Thesen Winckelmanns sehr nahe. Auch bei Mengs ist die Auseinandersetzung über das Verhältnis zwischen Natur und Ideal Ausgangspunkt. Die reine Nachahmung der Natur lehnt er ab. Vollkommene Schönheit findet sich nicht in der Natur, deren Hervorbringungen von vielen Zufällen abhängig sind. Aufgabe der Kunst sei es daher, die Natur nicht getreu nachzuahmen, sondern sie an Schönheit zu übertreffen. Künstler und Theoretiker hatten sich unablässig um dieses Schönheitsideal zu bemühen. Den Weg, die Vollkommenheit zu erreichen, hätten die Alten vorgegeben. Der Vorrang der Alten liege vor allem darin, dass sie die „schönen Verhältnisse“ erkannt hätten. Die Wichtigkeit der Erkenntnis der Proportionen, des Zusammenspiels der Körperteile kann Mengs nicht genug betonen. Auch lobt er die Idealschönheit des Raffael, lässt aber im Gegensatz zu Winckelmann, und dann ganz wie Scheyb, auch Künstler wie Correggio oder Tizian gelten.¹³⁰ Die Künstler der Gegenwart hätten den guten Geschmack aus der Vergangenheit zu lernen, von den späteren Meistern seien Raffael, Correggio und

¹³⁰ Mengs, Gedanken, 1843, S. 227ff.

Tizian maßgebend. Raffaels Werke bilden nach Mengs die höchste Grundlage des guten Geschmacks.¹³¹ Die Winckelmann'schen Lehren betonen dagegen den Primat der griechischen Antike. Die Thesen von Mengs sind in seiner Schrift „Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey“ zusammengefasst.¹³² **Anton von Maron** nimmt in seinen Reformvorschlägen für die Wiener Akademie darauf Bezug und empfiehlt es als eine Art Handbuch für Maler. Das Werk ist 1771 in Wien in zweiter Auflage erschienen.

Mengs galt zu seiner Zeit als bedeutender Künstler. Sein Zeichenstil war an Raffael geschult. Seine Thesen gehen auch auf die eigenen Erfahrungen als Maler zurück. Mengs' Schönheitsbegriff leitet sich aber aus den klassizistischen Theorien der Barockperiode ab und ist an Giovanni Pietro Bellori orientiert.¹³³ Bis in das 19. Jahrhundert galt Mengs als Reformator und Überwinder der Malerei des Rokoko. Er wird auch als „Pseudoklassizist“ bezeichnet. Damit wird ein Kunststil definiert, der das Erbe Raffaels gegen den Barock durch Aufnahme klassischer Positionen und Formen aus der Antike durchzusetzen versucht.¹³⁴ *Hofmann* bezeichnet seinen Stil als „kraftlosen Akademismus“. ¹³⁵ Die Vorherrschaft der Theorie spielt in seinem Schaffen eine große Rolle.

Mengs war in Wien sehr geschätzt. In einem Brief an Kaunitz vom 30. Juli 1777 bezeichnete Sperges Mengs als „Raphael del nostro Secolo“. ¹³⁶ Er hat in Rom Einfluss auf die zweite Gruppe der Stipendiaten der Akademie ausgeübt. Dieser Gruppe gehörten Heinrich-Friedrich Füger, der Maler Johann Lindner, der Bildhauer Franz Anton Zauner und der Architekt Gottlieb Nigelli an.

Anton von Maron und die Zeichnung im Klassizismus

Anton von Maron (1783 – 1808) war Schüler der alten Malerakademie, er übersiedelte dann nach Rom. Maron hielt den Kontakt zur Wiener Akademie immer aufrecht. Er war an der Academia di San Luca tätig. In Rom war er Schüler von Anton

¹³¹ Siehe auch: Burg, Zauner, 1915, S. 39ff.

¹³² Mengs, Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey, in: Mengs, Sämtliche kunsthistorische und philosophisch-ästhetische Schriften, 1843, S. 196ff.

¹³³ **Giovanni Pietro Bellori** (1613 – 1696), italienischer Maler und Kunstschriftsteller. Wie bereits vor ihm Alberti fordert er das Studium nach der Natur, das aber nach der persönlichen Idee der Schönheit sowie der Antike zur Vollkommenheit gebracht werden soll.

¹³⁴ Siehe auch: *Paul F. Schmidt* zu „Mengs Anton Raphael“, in: Thieme-Becker (Lexikon), Bd. XXIV, S. 390 und die dort angeführte weiterführende Literatur.

¹³⁵ Hofmann, Das entzweite Jahrhundert, S. 35 (im Zusammenhang mit dem von Mengs 1761 für die Villa Albani gemalten „Parnaß“).

¹³⁶ A.d.A., VA 1777, fol. 35, zit. n. Grabner, 2006, S 36.

Raphael Mengs. 1765 wurde er dessen Schwager. Er half Mengs 1760/61 in der Villa Albani beim *Parnaß*, dem Gründungsbild des deutschen Klassizismus. Maron schuf in der Villa Borghese fünf Deckenbilder mit Szenen aus der Aeneas- und Didosage (1784 – 1785). Sein eigentliches Betätigungsfeld war aber die Porträtmalerei. Maron kannte Winckelmann seit dessen Ankunft in Rom. Aufgrund seiner engen Beziehung zu Mengs hatte er dann auch regelmäßigen Kontakt zu Winckelmann, den er 1767/68 Porträtierte.¹³⁷

In der emotionalen und affektreichen Kunst des Barock kam das Unruhige, das Dynamische und Emotionale mit stark bewegten Gestalten zum Ausdruck. Die begrenzte Linie, und damit das Gestaltungsmittel der Zeichnung, wurde damit weitgehend zugunsten optisch wirkender Mittel, wie dem Modellieren mit Farbe und mit Licht-Schatteneffekten aufgegeben. Der Klassizismus hingegen war eine Kunstrichtung der kompositionellen Klarheit und der zeichnerisch linearen Formen. Das Element der Farbe wurde zurückgedrängt.

Der neue Stil, den Winckelmann und Mengs vertraten, verlangte nunmehr eine Stilisierung der Natur nach dem Vorbild der Antike und im Sinne Raffaels. Das Kunstwollen und die Vorstellungen, die diesen Kunstlehren zugrunde lagen, waren edle Einfachheit und stille Größe. Einfachheit und Schönheit dominierten und sollten durch einen sanften Umriss, durch eine edle Kultur erreicht werden. Zur Darstellung und Entwicklung dieser begrenzten festen und statischen Formen ist aber die Zeichnung das geeignetste künstlerische Gestaltungsmittel. Der Zeichnung wird nunmehr in der Ausbildung der Künstler eine ganz besondere Bedeutung beigemessen.¹³⁸

Marons Reformvorschläge für den Zeichenunterricht gehen auf den klassischen Kerngedanken des Akademismus zurück, dass alle Kunst auf der Zeichnung beruhe. Sie beinhalten aber auch Vorstellungen eines neuen zeichnerisch-plastischen Kunstempfindens.

Maron war der wesentliche Initiator der Akademiereform und hat deren eigentliche Prinzipien vorgegeben.¹³⁹ Seine Vorschläge, die weitgehend auf die Ideen von Mengs zurückgehen, waren in vielen Bereichen Grundlage für die neue Organisation.¹⁴⁰ Sie

¹³⁷ Betthausen, Winckelmann und Maron, 2002, S. 81.

¹³⁸ Siehe auch Burg, Zauner, 1915, S. 41.

¹³⁹ Vgl. Schemper – Sparholz, Klassizismus, 1995, S. 247.

¹⁴⁰ Vortrag von Maron bezüglich Verbesserung des Unterrichtes an der Akademie, A.d.A., VA 1772, fol. 1 – 8.

begründeten auch ein neues kunstgeschichtliches Interesse und geben ein erstes Zeugnis für die Begründung des akademischen Klassizismus in Wien.

9. Wiener Kunstliteratur im 18. Jahrhundert

9.1. Franz Christoph von Scheyb

Die wichtigste private Darstellung von theoretischen Überlegungen und über den damaligen Kunstgeschmack liegt in den Abhandlungen von **Franz Christoph von Scheyb** vor.¹⁴¹ Dem undogmatischen und für viele Strömungen offenen Aufklärer Scheyb steht die programmatische offizielle Theorie der neuen Akademie, die einen strengen Klassizismus vertritt, gegenüber.

Franz Christoph von Scheyb hat seine Kunstauffassung in seinen je zweibändigen Werken „**Köremons** Natur und Kunst in Gemälden, Bildhauereyen, Gebäuden und Kupferstichen....“, Leipzig 1770 und „**Orestrio**, Von den drey Künsten der Zeichnung“, Wien 1774 niedergelegt. Beide Schriften sind dem Andenken Martin van Meytens gewidmet. Zu Orestrio hat Justus Riedel eine Zuschrift verfasst.

Die Biographie von Scheyb, seine kulturhistorischen Aktivitäten und sein schriftstellerisches und dichterisches Wirken werden in der Dissertationsschrift von *Irene Holzer* umfangreich aufgearbeitet.¹⁴²

¹⁴¹ **Franz Christoph von Scheyb** (1704 – 1777) stammt aus Oberschwaben. Er besuchte die Lateinschule. Nach dem Tod des Vaters, 1717, kam er unter die Vormundschaft des Anton von Spaun. Im Collegium der Jesuiten in Wien studierte er Philosophie und Rechtswissenschaft. Er folgte einem Ruf des kaiserlichen Ministers **Graf Aloisius von Harrach**, der als Vizekönig nach Neapel ging. Wegen seiner Sprachkenntnisse und reichen Bildung wurde er auch von **Abbe' Marcy**, Haushofmeister des jungen Grafen Thun, gefördert. Er begleitete diesen als Erzieher auf dessen Kavaliersreise in Italien und nach den Niederlanden. 1731 kam Scheyb als Sekretär Harrachs nach Rom und wurde „Auditor sacrae rotae Romanae“. Hier lernte er die antike Kultur und italienische Kunst kennen. Er hatte Kontakt mit italienischen Aufklärern. Nach Rückberufung des Vizekönigs kam er 1737 wieder nach Wien, blieb weiter im Dienste der Familie Harrach und wurde, wie schon sein Vormund Spaun, Syndiko der Niederösterreichischen Landschaft. Scheyb, dem Geist der Aufklärung verbunden, war Grotius- und Völkerrechtskenner. Er hatte auch einen Briefwechsel mit Rousseau. Er war vielseitig literarisch und dichterisch tätig. Zu erwähnen sind seine Bemühungen um die Gründung einer (allgemeinen) Akademie in Wien. Scheyb erweist sich durchwegs als Mensch seiner Zeit. Religiös vertrat er das Prinzip der Toleranz und war Kreisen reformkatholischer Prägung zugehörig. Scheyb ist Gegner der Jesuiten. Er lässt sich aber weder als extremer Jansenist, noch als echter Josephiner nachweisen.

¹⁴² Holzer Irene, Franz Christoph von Scheyb (1704 – 1777), Leben und Werk, Ein Beitrag zur süddeutsch-österreichischen Aufklärung, Phil. Diss., Univ. Wien 1975.

Michal Johanna Scheriau gibt einen Überblick über sein kunsttheoretisches Schaffen und untersucht die Thesen des Köremon und des Orestrio im Zusammenhang mit der damaligen Kunstliteratur.¹⁴³

Die Naturnachahmung ist für Scheyb Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens.

Für Scheyb ist die Malerei die am meisten geschätzte Gattung, „[...] *weil ihr Gegenstand ist die Materie und der Geist mit einem Wort, die ganze Natur, die sie nicht nur nachahmen sondern auch oftmals übertreffen kann; sie ist die Mutter aller Künste, weil sie die Kunst der Zeichnung selbst ist [...]*“.¹⁴⁴

Damit betont Scheyb auch den Anspruch, die Natur durch Auswahl zu übertreffen, sie durch die Innovation des Künstlers zu verschönern und zu verbessern. Das bekannte Beispiel des Zeuxis, der Helena nach mehreren Modellen gestaltet, wird auch von ihm herangezogen.¹⁴⁵

Da alle Körper auf Erden Veränderungen unterworfen sind, werden die Formen durch „*Ungleichheit der Materie meistens verändert und verderbt*“.¹⁴⁶ Der Künstler soll aber Vollkommenes schaffen. Am Anfang jedes Werkes sollte daher eine Idea stehen. Scheyb gibt für diesen Begriff keine eindeutige Definition. Durch die Idea ist es möglich, die Schöpfung auszugleichen oder zu übertreffen: „*Die Idea ist also dasjenige, wodurch die natürliche Schönheit verschafft, und das Wahre mit dem sichtbar Wahrscheinlichen vereinigt wird [...]*“.¹⁴⁷ Die Idea hat ihren Ursprung in der Natur, sie verändert diese aber im Geiste und dann im ausgeführten Werk. Jedes höherstehende Sujet, vor allem, wenn man Handlungen und Leidenschaften zeigen will, hat diesem Prinzip der Ideenschönheit zu folgen. Scheyb sieht diese Forderung am besten in der antiken Plastik verwirklicht.¹⁴⁸

Das Konzept der Idee geht auf den italienischen Kunstschriftsteller Pietro Giovanni Bellori (1615 – 1696) zurück und wurde schon 1732 von Jacob van Schuppen an der Wiener Malerakademie rezipiert.¹⁴⁹

In der Historienmalerei postuliert Scheyb die Darstellung der Wahrheit und der Erhabenheit. Die Vollkommenheit eines Gemäldes muss „[...] *mit der Wahrheit der Geschichte auch das Erhabene und den hohen Schwung, wie die Tragödie verewigen [...]*“.¹⁵⁰

¹⁴³ *Scheriau Michal Johanna*, Franz Christoph von Scheyb, Klassizistische Kunstliteratur im späten 18. Jahrhundert in Wien – 1770, 1774, Kunsthist. Diss., Univ. Wien 1975.

¹⁴⁴ Köremon I., S. 3.

¹⁴⁵ Ebd. S. 40.

¹⁴⁶ Orestrio I., S. 26.

¹⁴⁷ Ebd. S. 26.

¹⁴⁸ Vgl. Scheriau, Diss., 1975, S. 110.

¹⁴⁹ Ebd. S. 110.

¹⁵⁰ Köremon I., S. 37.

Die Darstellung soll auch das Gemüt bewegen, sie soll, wie er formuliert, eine „*liebenswürdige Wahrheit*“ sein. Der Mensch hat allein zu entscheiden, wie künstlerisch zu gestalten ist, denn „[...] *die Natur zeigt uns zwar die Wahrheit, sie lässt uns aber nicht einsehen, wie wir das Vortreffliche wählen sollen [...]*“.¹⁵¹ Dieser These liegt ein wichtiger aufklärerischer Anspruch zugrunde: Erst durch die Kunst konnte der Mensch seine Überlegenheit manifestieren.

Die Schönen Künste bestehen nicht um ihrer selbst willen, sondern sie haben einen Zweck. Sie dokumentieren Taten über Generationen hinweg. Bei Heldentaten haben sie Vorbildcharakter. Die visuellen Möglichkeiten können auch pädagogisch eingesetzt werden. Bereits die Darstellung von angedrohten Peinigungen könnte einen Häftling abschrecken, zur Einsicht bewegen und die Tortur ersparen.¹⁵² Scheyb verbindet hier die noch vorhandene barocke Geisteshaltung mit dem Humanitätsempfinden des Josephinismus.

Voraussetzung für jedes Kunststudium ist das Studium der antiken Kunst. Scheyb beginnt seine Ausführungen mit einem Pliniuszitat, das auch seine eigene Haltung widerspiegelt: „*Ich bewundere die Alten, sagt Plinius der jüngere, allein ich bin keiner von denjenigen welche das Gegenwärtige verachten.*“¹⁵³ Obwohl Scheyb auch die neue Kunst gelten lässt, glaubt er doch an die Überlegenheit der Kunst der Alten: „*Die Antike ist die Regel der Verhältnisse der Form und der Schönheit.*“¹⁵⁴

Scheyb, der die Thesen Winckelmanns nur in abgeschwächter Form formuliert hat, sieht in der Antike ein Vorbild, von dem ausgegangen werden soll, um zu einer neuen Kunst der Gegenwart zu gelangen.¹⁵⁵ Er bevorzugt antike Bildthemen und empfiehlt jungen Künstlern, zur Anregung antike Literatur zu lesen.

Die Überlegenheit der Antike sieht er aber nicht nur aus den Gesichtspunkten von Form und Schönheit. Da die antiken Künstler nicht nur Handwerker, sondern Denker waren, hebt er deren innere Haltung als nachahmenswert hervor: „[...] *die griechischen Bildhauer waren jederzeit mit einem tiefen Nachsinnen beschäftigt und durch den edlen Eifer die Kunst vollkommener als die Natur nachzuahmen angetrieben.*“¹⁵⁶

¹⁵¹ Köremon II., S. 521.

¹⁵² Vgl. Köremon I., S. 9 – 13.

¹⁵³ Köremon I, S. 188.

¹⁵⁴ Ebd. S. 206.

¹⁵⁵ Ebd. S. 120.

¹⁵⁶ Ebd. S. 203.

Scheyb spricht von einer „Wiederkunft der Malerei aus Griechenland“. Er lässt aber die Kunst der Neuzeit sehr wohl gelten. So bespricht Scheyb zum Beispiel unter dem Titel „Kurze Geschichte einiger Maler und Bildhauer nebst ihren Werken“ ausschließlich italienische Maler der Renaissance. Als innovative Künstler und erste Erneuerer nennt er Cimabue, Giotto und Ghirlandaio.¹⁵⁷

Scheyb sieht es als Pflicht an, die großen alten Meister gewissermaßen als Vorbild zu nehmen, mit ihnen behutsam umzugehen und sie mit Hochachtung zu behandeln. Offensichtlich geht es Scheyb nicht darum, die Vollkommenheit der antiken Kunst zu konservieren, sondern er betrachtet sie als einen Ausgangspunkt für einen zukunftsorientierten Prozess.

Scheyb fordert eine kunsttheoretische Ausbildung und die Ausbildung der Schüler in Rom. Wegen der Fülle des dort zu studierenden Materials, der vielfältigen italienischen Literatur und des Erfordernisses einer Vorbildung weist er auf die Notwendigkeit einer zusammenfassenden Schrift hin.¹⁵⁸ Es stellt sich die Frage, ob er damit sein eigenes Werk gemeint haben könnte. Mehrmals weist er auf das gereimte Lehrbuch des Du Fresnoy hin.¹⁵⁹

Als positive Beispiele für in Rom geschulte deutsche Künstler nennt Scheyb Messerschmidt und van Meytens.¹⁶⁰

Mengs, der von Scheyb als der „Wiederbringer der Kunst“ bezeichnet wird, wird zum Vorbild erhoben, die Frage, ob er dessen theoretische Ausführungen gekannt hat, bleibt offen.¹⁶¹

Ob die Schriften von Scheyb für die neue Entwicklung maßgeblich waren, ist nicht eindeutig feststellbar. Sein Name scheint in der Akademie jedenfalls nicht auf. Die Akademiegründung wird in dem fast zeitgleich verfassten und 1774 erschienenen Orestrio nicht erwähnt. Auch über seine sonstigen Kontakte zu Künstlern sind wir nicht direkt informiert. Scheyb hat jedenfalls Meytens, dem er die beiden Werke in einer pathetischen Lobrede widmete, als Künstler verehrt. Er wurde auch von Meytens Porträtiert. Der Schriftsteller schätzte auch Messerschmidt. Dessen Bronzeplastik von Scheyb, seine Aufnahmearbeit in die Akademie, ist auch ein Dokument über die

¹⁵⁷ Orestrio I., S. 328 und Köremon I., S. 309.

¹⁵⁸ Köremon I., S. LV.

¹⁵⁹ **Charles-Alphonse Du Fresnoy** (1611 – 1665), *Pictoriae Artis Pandesia – Die Kunstgründe der Zeichnung und der Malerey des beruffenen Mahlers C. A. Du Fresnoy*. Aus der Urschrift geteutschet von Josef Widtmaisser von Weitenau, Wien, 1731.

¹⁶⁰ Köremon I., S. 545.

¹⁶¹ Orestrio II, S. 50; siehe auch: Scheriau, Diss., 1975, S. 161.

Wertschätzung der beiden Männer. An zeitgenössischen Künstlern werden nur noch der barocke Dekorationsmaler Johann Bergl als ein „Parnassus der Malerkunst“ und Josef Rosa, der auch Direktor der kaiserlichen Gemäldegalerie war, erwähnt.¹⁶²

Dass Scheyb in der Akademie jedenfalls kein Unbekannter war, ist durch die „Zuschrift“ (Vorwort) von Justus Riedel, der ein Vertrauter von Sperges war, belegt.

Bei Beurteilung seiner Bedeutung darf auch nicht übersehen werden, dass Scheyb bereits seit vielen Jahren im Wiener Kulturleben eine wichtige Rolle gespielt hat. Er hat auch die Gründung einer Akademie der Wissenschaften unterstützt. Seine Kontakte und sein Briefverkehr mit Gottsched im Jahre 1749 sind dokumentiert.¹⁶³ Scheyb ist einer der wenigen privaten Autoren, der sich kompetent mit kunsttheoretischen Fragen befasst hat. „Köremon“ und „Orestrio“ sind in dieser Zeit die einzigen Veröffentlichungen zu Fragen der Kunst, die in Wien in der Zeit zwischen den Statuten Jacob van Schuppens von 1726 und den Vorschlägen des Anton Maron von 1772 entstanden sind. Alle Konzepte zur Kunst bzw. zur Kunsttheorie, die in den Siebzigerjahren vorherrschend waren, sind offizieller Natur. Diese sind an der neu gegründeten Akademie entstanden bzw. gefördert worden und stehen im Zusammenhang mit deren Statuten.

Scheyb hat zum offiziellen Geschehen an der Akademie auch nie Stellung bezogen.¹⁶⁴

9.2 Johann Christian Wilhelm Beyer

Johann Christian Wilhelm Beyer (1725 – 1796) war seit 1767 Hofmaler. Er entwarf ein Projekt zur Akademieerneuerung, das er 1772 Maria Theresia und Kaunitz vorlegte. Dieses Projekt wurde verworfen. Bereits 1770 hatte er sich erfolglos mit einem Pro-Memoria, das er Kaunitz überreichte, um die Direktorenstelle beworben, die seit dem Tod Meytens vakant war. Er war mit den Erwartungen von Kaunitz an eine nationale Kunst vertraut und schrieb in seinem Stichband von 1779 „Österreichs

¹⁶² Orestrio II, S. 210 und S. 12; siehe auch Scheriau, Diss., 1975, S. 170.

¹⁶³ Feil, Versuche zur Gründung einer Akademie der Wissenschaften unter Maria Theresia, 1861, S. 361; Scheyb macht für das Scheitern neben finanziellen Gründen vor allem den Jesuitenorden verantwortlich.

¹⁶⁴ Scheriau, Diss., 1975, S. 168ff.

Merkwürdigkeiten die Bild- und Baukunst betreffend“, dass der Künstler *„stets neu, reich an Gedanken, mannigfaltig in Erfindung, auch wohl seltsam in seiner Manier“* sein soll, was aber nicht durch Eigendünkel bestimmt sein soll.¹⁶⁵

Er orientiert sich an den Alten: *„Die allgemeine Einstimmung gebietet daher den Styl der Alten – denn darunter wird der höchste Begriff der schönen einfachen Natur noch von jedem verstanden.“*¹⁶⁶ Beyer nimmt zwar immer die klassischen Antike und Winckelmann als Vorbild. In seiner Schrift über die künstlerische Gartengestaltung *„Die neue Muse“*, Wien 1784, greift er offensichtlich weitere aktuelle zeitgeistige Strömungen auf. Beyer sieht einen Verfall der Künste, der auf ein Versagen der Akademien und auf die einseitige Orientierung auf ausländische Vorbilder und den Einfluss eines „bizarren Borromini“ zurückgehe. Eine „Gallomanie“ sei über Deutschland gekommen, wo fremde Künstler Millionen für Barbarei verschlungen hätten. Um die Akademien zu stärken, sollten sie von den Nichtkünstlern befreit werden. Die Ehrenmitglieder müssten den erstorbenen Geschmack des Publikums neu wecken und dem Volk *„einen Nationalgeist für das Große und Schöne der bildenden Künste nach und nach einzuflößen“*.¹⁶⁷

Unter Nationalgeschmack versteht er, *„dass wir uns selbst Vorschriften machen, das Schöne und nützliche nach eigener Auswahl zusammensetzen, selbst beobachten, selbst denken und fühlen und durch Fremde uns nichts aufheften lassen. ...“*¹⁶⁸ Diese Auffassung ist zwar aus der Gartenarchitektur hergeleitet, lässt aber eine allgemeine Geisteshaltung von Beyer erkennen. Hermann Burg sieht in Beyer einen Künstler, der in seinem schriftstellerischen Werk *„seinem Hass gegen die vergangene Kunst nicht stark genug Ausdruck geben konnte“*.¹⁶⁹

In künstlerischer Hinsicht sieht L.A.Ronzoni Beyer als „letzten Vertreter des Barockklassizismus, der an der Schwelle des beginnenden Frühklassizismus stand, ohne jedoch originär zu dieser Stilentwicklung einen wesentlichen Beitrag zu leisten.“¹⁷⁰

¹⁶⁵ Beyer, Österreichs Merkwürdigkeiten, Textvorspann.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Beyer, Die neue Muße, Vorrede, S. 3.

¹⁶⁸ Ebd. S. 9.

¹⁶⁹ Burg, Zauner, 1915, S. 44.

¹⁷⁰ Ronzoni L.A., Der Beginn des Wiener Klassizismus, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. V, S. 444.

10. Joseph von Sonnenfels als Kunsttheoretiker des aufgeklärten Absolutismus

Joseph von Sonnenfels (1733 – 1817) war einer der führenden Geister des aufgeklärten Absolutismus und des josephinischen Staates. Als ordentlicher Professor der Polizey- und Kameralwissenschaften hat er die Lehren des Merkantilismus vertreten. Wie Kaunitz hatte er die Aufklärung nicht radikal vertreten. Durch die von ihm initiierten und mitgetragenen Reformen sollten der Staat und das Herrschaftssystem im humanistischen Sinn rational verändert werden. Auch aus diesem Grund war er ein begeisterter Verehrer Winckelmanns.

Er erkannte die besonders im Barock gegebene untrennbare Verbindung zwischen den bildenden Künsten und dem Hochadel und dass das damit verbundene großzügige Mäzenatentum zu Ende ging. Joseph II. lag es mehr an Sparsamkeit und Reformen, dadurch wurden auch dem Bürgertum neue Möglichkeiten in den bildenden Künsten erschlossen.

Sonnenfels hat drei Abhandlungen über die bildenden Künste verfasst.

Es handelt sich um die anlässlich des Besuches von Kaunitz und der ersten feierlichen Preisverleihung im Jänner 1768 gehaltenen Rede **„Ermunterung zur Lektüre an junge Künstler.“**¹⁷¹

Das „Wienerische Diarium“ berichtet über diesen Festvortrag, „worinn der Redner die Zöglinge der Kunst erinnerte, die Lectur, besonders der Dichter, und Geschichtsschreiber nicht zu vernachlässigen, wofern sie, nach seinem Ausdrücke, sich nicht selbst zu ewigen Kopisten verurtheilen, und statt jemals sich zu erheben, nur mechanische Zeichner und Koloristen bleiben wollten.“¹⁷² Sonnenfels ging es um die Vermittlung humanistischer Gedanken als Voraussetzung des künstlerischen Schaffens. In seinem Vortrag sind wesentliche Gedanken enthalten, die dann auch von Kaunitz in seinem an die Kaiserin erstatteten Gutachten vom 27. Mai 1770 formuliert werden.

Am 23. September 1768 hat Sonnenfels an der Kupferstecherakademie eine Vorlesung mit dem Titel **„Von dem Verdienste des Porträtmalers“** gehalten.¹⁷³

Schließlich hat er bei einer Preisverleihung am 5. März 1771 zum Thema **„Von der Urbanität des Künstlers“**¹⁷⁴ gesprochen.

¹⁷¹ Sonnenfels, GS, Bd. VIII, S. 275 – 296.

¹⁷² Wienerisches Diarium Nr. 9, 1768, zit. n. Plank, Zeichenunterricht, 1999, S. 86. Plank vermutet auch, dass dieser Beitrag im Wienerischen Diarium aus der Feder von Sonnenfels selbst stammt.

¹⁷³ Sonnenfels, GS, Bd. VIII, S. 349 – 410.

Sonnenfels verfügte über ein riesiges, aber eher ungeordnetes Wissen von Fakten aus der Kunstgeschichte.¹⁷⁵ Seine mitunter nicht ganz leicht verständlichen und sehr kasuistischen Ausführungen sind ganz vom Geist der Aufklärung bestimmt und sehr belehrend. Sie sind Ausdruck der offiziellen Kulturpolitik.

Sonnenfels ging es sehr um das gesellschaftliche Ansehen der bildenden Künstler. Die künstlerische Leistung hänge, weil sie die Unabhängigkeit vom Auftraggeber stärke, vom Ansehen des Künstlers ab. Er verwirft eine l'art-pour-l'art-Einstellung, Schönheit in der Kunst allein sei nicht maßgeblich, die Kunst, da sie erzieherisch wirken soll, dürfe sich nicht nur an die Kunstverständigen richten. Wie in Griechenland habe sie sich an den höheren Geschmacksrichtungen der Gebildeten zu orientieren:

*„Wehe dem Künstler, dessen Schönheiten für den Kunstverständigen allein sind! Wahre Schönheiten verfehlen ihre Wirkung auf kein Herz. Ein inneres Gefühl leitet jedermann, ohne alle Regel, das Schöne in den Künsten zu erkennen. [.....] Bemühet, allgemeinen Beifall zu erwerben, hört er den Tadel des Nichtkenners mit Gelassenheit, den Tadel des beneidenden Mitwerbers mit Großmuth an.“*¹⁷⁶

In seiner Vorlesung „Von dem Verdienste des Porträtmalers“ beschreibt Sonnenfels die „beneidenswerten“ bildungsmäßigen Vorteile des Adels, der kunstbestimmend wirkte.¹⁷⁷

Wichtiger als die Förderung der Künste durch den Adel erscheint ihm aus der Sicht des aufgeklärten Absolutismus die Verantwortung und die Förderung der Künste durch erhabene Herrscher, wie Karl V., Franz I. von Frankreich und natürlich Maria Theresia.¹⁷⁸

In dieser Vorlesung kämpft er auch gegen die geringe Achtung, die der Porträtmaler erfährt. Diese Geringschätzung beruht nach seiner Auffassung auf der Selbstbeschränkung der Künstler, nur ein Abbild zu schaffen.

*„Dem Historienmaler steht bei seiner Zeichnung das unabsehbare Gebiet der idealen Schönheit offen. [.....] er kann Formen in Verhältnisse aus seiner Einbildung schaffen. [...] Der Zepter der Ähnlichkeit, unter welchem der Portraitmaler gebeugt ist, reicht weiter nicht, als an die Züge des Gesichts. [.....] Die äußeren Teile sind aber ein freier Bürger der Kunst.“*¹⁷⁹

¹⁷⁴ Ebd. S. 297 – 324.

¹⁷⁵ Kann, Kanzel, 1962, S. 208.

¹⁷⁶ Aus: „Von der Urbanität der Künstler“, Sonnenfels, GS, Bd. VIII, S. 319 und 321.

¹⁷⁷ Sonnenfels, GS, Bd. VIII, S. 364ff.

¹⁷⁸ Kann, Kanzel, 1962, S. 225.

¹⁷⁹ Sonnenfels, GS, Bd. VIII, S. 375 und 381ff.

Diese „äußeren“ Teile sind somit im Dienste der Schönheit, sofern dadurch die Wahrheit nicht verletzt wird, gestaltbar. Darunter versteht er das allgemeine Verhältnis der Teile zu dem Ganzen, gefällige Umrisse und auch die Bekleidung der Figuren. Dazu gehören Scharfsinnigkeit, Urteilsvermögen und ein gebildeter Geschmack, um nur die wesentlichen Teile aufzunehmen, die nicht charakteristischen aber untergeordnet zu behandeln. Sonnenfels fordert der These Winckelmanns folgend, sich an den Griechen zu orientieren: *„Das war der Verstand eines Gesetzes der griechischen Künstler; Personen schöner, aber zugleich ähnlich zu machen.“*¹⁸⁰

Sonnenfels meint, dass Tizian, Tintoretto, Rembrandt, van Dyck und viele andere uns überzeugen, dass auch auf dem Gebiet der Porträtmalerei Außergewöhnliches geleistet werden kann. Verachtung sollte diejenigen Künstler treffen, denen es lediglich um die weitgehende Herstellung der Ähnlichkeit geht und die sich nur um die Bezahlung sorgen.

Er regt auch an, Familien Porträts zu schaffen. Dabei sollen eine gewisse Intimität und gegenseitige Empfindungen zum Ausdruck gebracht werden.¹⁸¹ Das entspricht der für die Aufklärung charakteristischen Abkehr von den klassischen Bildinhalten und der Aufwertung der Stellung des Porträts. Die Verinnerlichung und moralische Sinnggebung wurden bereits auch von Diderot gefordert. Hier entwickelte Sonnenfels Zukunftsträchtiges, weil er die gesellschaftlichen Veränderungen im Zeitalter der Aufklärung und das Selbstverständnis der neuen bürgerlichen Käuferschicht erkannt hat.

Sonnenfels` damals für Wien sicher ungewöhnliche Auseinandersetzung mit der Porträtmalerei gegenüber der Historienmalerei ist auch als Ausdruck einer sparsameren Lebensform zu sehen. Einer Lebensform, die – wie Kann zutreffend ausführt – auf der gesellschaftlichen Entwicklung beruht, und in der Sonnenfels selbst aufgewachsen ist.¹⁸²

¹⁸⁰ Ebd. S. 393.

¹⁸¹ Ebd. S. 400.

¹⁸² Kann, Kanzel, 1962, S. 228.

11. Die Wegbereiter des Klassizismus in Wien

Die Errichtung der Akademie ist als tiefgreifende kulturpolitische Maßnahme anzusehen. Ihre sowohl theoretische als auch praktische Ausrichtung erfolgte im Sinne von Mengs und Winckelmann und lag im Interesse des aufgeklärten Absolutismus. Von hier ausgehend wurde die offizielle Kunstpolitik formuliert.

Der aktuelle Geschmack wurde aber in Österreich weiter durch den gebildeten Adel, der hier seine Bedeutung nicht verloren hatte, bestimmt. Dieser war nach wie vor vom Barock beeinflusst. Auch die kunsttheoretischen Auffassungen von Franz Christoph von Scheyb entsprachen nicht den neuen Richtlinien, die vom Künstlerstab der Akademie vorgegeben wurden.

Der offizielle Geschmack des aufgeklärten Absolutismus orientierte sich dagegen an einem strengen Klassizismus, der durch entsprechende Maßnahmen und eine gezielte Berufungspolitik verordnet und umgesetzt werden sollte. Die Kunstverantwortlichen erwarteten sich eine Unterstützung und Förderung durch den Monarchen. Zur Verwirklichung ihrer Ziele gingen sie reglementierend, mitunter bevormundend und doktrinär vor. Diese Aussage gilt auch für Kaunitz.

11.1 Der Kunstpolitiker Kaunitz

Die Bedeutung von Kaunitz für das Kunstleben in Österreich ist nicht hoch genug einzuschätzen. Ziel seiner Kunstpolitik war, das Wohl des Staatsganzen zu fördern. Zweifellos waren dafür zunächst merkantilistische Überlegungen maßgebend, Überlegungen, welche „die Kunst als Zweig der Industrie“¹⁸³ betrachteten. Kaunitz hat seine Anschauungen über die Bedeutung der Kunst für die ökonomische Entwicklung des Staates in dem bekannten grundsätzlichen Gutachten niedergelegt, das er über den Plan zur Vereinigung der Kunstschulen am 25. Mai 1770 erstattet hat.¹⁸⁴

¹⁸³ Burg, Zauner, 1915, S. 16.

¹⁸⁴ A.d.A., VA 1770, fol. 124 – 133. *Wagner*, Geschichte 1967, S. 37 weist darauf hin, daß das Gutachten von *Lützow*, Geschichte, 1877, S. 52, unrichtig mit 25. März 1770 datiert wurde.

Seine Kenntnisse über fremde Kunst hat sich Kaunitz durch seine Aufenthalte in den Niederlanden, Italien und Paris erworben. *Grete Klingenstein* zeigt frühe Einflüsse in Richtung des Klassizismus durch das von Johann Friedrich Christ geleitete Kolleg auf¹⁸⁵, das Kaunitz während seiner Leipziger Studien besucht hat.

Kaunitz wollte grundsätzlich eine „Akademie der schönen Künste und schönen Wissenschaften“ schaffen. Schon aus der Bezeichnung geht hervor, dass er daran dachte, die Kunst den Wissenschaften gleichzustellen. Eine theoretische Darstellung der Kunst war dadurch gerechtfertigt. Kaunitz war daher von der Wichtigkeit einer Kunsttheorie überzeugt.

Die Anschauungen von Kaunitz gehen mit den Theoretikern des Klassizismus konform. Er lehnte den herrschenden nationalen Geschmack, das heißt die technische Virtuosität des Rokoko ab. Kaunitz agiert pragmatisch und ergebnisorientiert. Seine Auffassungen finden ihren Niederschlag in genauen und umfangreichen Anweisungen, die er zu den ihm als wichtig erscheinenden Maßnahmen verfügt. So entwickelt er bereits für die Auswahl der Romstipendiaten strenge Grundsätze.¹⁸⁶

Besonderen Wert legt Kaunitz, der auch die Imitatio-Vorstellung Winckelmanns rezipiert hatte, auf die Ausbildung im Zeichnen. Er regelt genau die Ausbildungsschritte und deren Überwachung. Mit Nachdruck ordnet er 1776 der zweiten Gruppe der Romstipendiaten an, sich am Vorbild der Antike zu orientieren, weil nur dadurch edle Simplität, Wahrheit und damit Erhabenheit in der Kunst zu erreichen sei.¹⁸⁷ Die klassische Formel Winckelmanns ist hier unübersehbar.

Auch für die in der Architektur anzustrebenden Prinzipien, wie das Regelmäßige und Majestätische, sei das solide antike Vorbild am besten in Italien entwickelt worden.

Kaunitz als Bauherr, Kunstberater und Sammler

Eine Ergänzung des Bildes, das wir von Kaunitz als wichtigsten und dominierenden Kunstpolitiker dieser Periode haben, kann auch durch eine Analyse seiner Tätigkeit als Bauherr, Kunstberater des Hofes und als Kunstsammler gewonnen werden. Daraus

¹⁸⁵ Klingenstein, Aufstieg des Hauses Kaunitz, 1975, S. 206ff.

¹⁸⁶ Vortrag vom 30.11.1775 anlässlich der Nominierung von Nigelli; A.d.A. 1775, fol. 82; vgl. Wagner, Rompensionäre, 1972, S. 70.

¹⁸⁷ „Anweisung nach welcher die vier Kayserlich Königlichen pensionierten Künstler während ihres Aufenthaltes zu Rom sich zu verhalten haben“, A.d.A. 1776, fol. 115 – 122; siehe Wagner, Rompensionäre, 1972, S. 71.

ergeben sich auch Erkenntnisse, durch welche auf seinen persönlichen Kunstgeschmack geschlossen werden kann.

Kaunitz hat, wie *Novotny* ausführt, keinen Wert darauf gelegt das prächtigste Palais in Wien zu besitzen. 1760 hat er den Grund und das Gebäude des ehemaligen Albrechtsburgischen Besitzes in Mariahilf erworben. Dem Haupttrakt, den er unverändert ließ, fügte er zwei Flügel an und gestaltete dadurch das Gebäude schlossähnlich um. Johann Friedrich v. Hetzendorf wird als Architekt für wahrscheinlich gehalten. Eine baugeschichtliche Forschung über dieses Gebäude, das nicht mehr dem Baubestand angehört, ist auch wegen der vielen Umbauten problematisch.

In Austerlitz, wo seine Bauherrentätigkeit begann, setzte Kaunitz den unter seinem Vater Maximilian Ulrich begonnenen Umbau des Familienschlosses im barocken Stil nach Rissen von Domenico Martinelli fort.

Mit der von Kaunitz in Auftrag gegebenen Patronatskirche von Austerlitz errichtete Johann Friedrich v. Hetzendorf 1784 – 1786 eine streng klassizistische Musterkirche in einfach römisch-antiker Art *Ingrid Schemper-Sparholz* geht vom geistesgeschichtlich – politischen Hintergrund aus. Sie hebt hervor, dass Kaunitz damit die religiösen und ästhetischen Zielsetzungen des österreichischen Staatskirchentums zum Ausdruck bringen wollte; er hat demonstriert, „...wie klassizistische Formensprache für die Vermittlung religiöser Inhalte verwendet werden sollte: Den Hochaltar schmückt nur ein Kruzifix, anstelle der Seitenaltäre sind in den flachen Wandnischen weiße Stuckreliefs mit biblischen Szenen angebracht, die klassische Kompositionen wie G. Renis ‚Taufe Christi‘ ins plastische Medium umsetzen. Zwei schlichte Kanzeln für den katholischen Priester und den protestantischen Pastor sind Zeichen religiöser Toleranz im Zeitalter des Josephinismus.“¹⁸⁸

Klassizistische Tendenzen bei Hofaufträgen, die auf den Einfluss von Kaunitz und dessen Kunstberater Joseph von Sperges zurückgehen, sind vor allem bei der grundlegenden Neugestaltung der Gartenanlage von Schloss Schönbrunn nachzuweisen. Hetzendorf entwarf die Pläne für die Gesamtanlage. 1773 ergeht der Auftrag für 36 Statuen an Wilhelm Beyer. Inhaltlich ist dabei keine programmatische Festlegung nachweisbar. Für das Statuenprogramm kam Joseph von Sperges als Kenner der antiken Mythologie und Geschichte wohl eine beratende Funktion zu.¹⁸⁹ Grundlage für das Bildvokabular bildeten grafische Reproduktionen antiker Statuen.

¹⁸⁸ Schemper-Sparholz, Skulptur und dekorative Plastik, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. IV, S. 477.

¹⁸⁹ Dies. a.a.O. S. 506.

Der für die Planung verantwortliche Kaunitz und Sperges waren bereits von den „Imitatio“ – Vorstellungen Winckelmanns erfüllt.¹⁹⁰ Weil viele Statuen Helden des römischen Reiches darstellen, wird das Programm als habsburgische Demonstration des Nachfolgeanspruches gedeutet. Insgesamt 18 Statuen dürften von Beyer selbst und seiner Werkstatt angefertigt worden sein. Mit unterschiedlichem Anteil waren weitere 16 Künstler an der Ausführung beteiligt.

Die von Beyer selbst geschaffenen Statuen fallen dadurch auf, „weil deren weiche Eleganz und deren Koketterie auf den Einfluss des französischen Rokoko zurückzuführen sind, eine Geschmacksrichtung, die Beyer offiziell ablehnte“.¹⁹¹

Kaunitz, der ein Eingreifen des gegen das Projekt eingestellten Joseph II. befürchtete, war ständig bemüht, die Ausführung zu beschleunigen.

Kaunitz war als Kunstberater Maria Theresias in den Jahren 1776 bis 1781 wesentlich an der Neuauftellung der kaiserlichen Gemäldegalerie im Belvedere beteiligt. Die Kaiserin stützte sich in Kunstfragen auf sein Urteil. 1776 hatte er den Auftrag gegeben, Verhandlungen über den Ankauf des von der Abtei Caudenberg zum Verkauf angebotenen Ildefonso-Altars von Rubens aufzunehmen. Mit Nachdruck überzeugte er die Kaiserin, 1777 das Kunstwerk anzukaufen. Er appellierte an ihr Ehrgefühl und bat sie, die Tafeln anzukaufen, um sie ihren Ländern zu erhalten.¹⁹²

Eine exakte Rekonstruktion der äußerst wertvollen Kaunitz'schen Kunstsammlungen, die sich in seinem Wiener Palais befanden, und der Sammlung, die 1789 aus Austerlitz hinzukam, ist kaum möglich. Es ist auch nicht mehr beantwortbar, was er selbst erworben, ererbt oder geschenkt bekommen hat.

Novotny geht davon aus, dass die Sammlung des Fürsten mehr als 320 Ölbilder und etwa 1.600 Stiche umfasst hat. Er analysiert die Sammlung nach den Verkaufskatalogen aus den Jahren 1820 und 1829 sowie nach den Katalogen der Drucke und Kupferstiche aus den Jahren 1826 und 1827.¹⁹³

Novotny fasst zusammen: „Halten wir uns an die genannten Kataloge, dann enthielt die Gemäldegalerie vor allem die bekannten Namen der italienischen Renaissance, Bellini, Tizian, Palma Vecchio, Tintoretto, Raphael (Schulbild), Lionardo (?), Correggio (Schulbild), L. Lotto, A. del Sarto, Parmeggianino, Caravaggio, Italien der 17. und 18. Jahrhunderts, G. Reni, Guercino, L. Giordano, Batoni, Canaletto, Casanova, Spanier

¹⁹⁰ Schemper-Sparholz, ebd. S. 474.

¹⁹¹ Dies. a.a.O. S. 506.

¹⁹² Novotny, Kaunitz, 1947, S. 134.

¹⁹³ Ebd. S. 123.

und Niederländer des 16. und 17. Jahrhunderts, Coello, Velasquez, Ribera, Murillo, Breughel, Potter, Rembrandt, Rubens, van Dyck, Ruisdael, Jordaens, Teniers, wenig Franzosen, die ‚Einnahme von Jerusalem‘ von Poussin war ein Geschenk der Kaiserin gewesen, wenig ältere Deutsche, Dürer, Cranach und schließlich einige Zeitgenossen, wie Füger, Mengs und Goya.“¹⁹⁴

In der Privatsammlung befand sich auch die 1779 in Rom von Franz Zauner geschaffene Skulptur der „Clio“. *Szabo* erwähnt noch drei Porträtbüsten des Staatskanzlers vom gleichen Künstler, die aber verloren gegangen sind.¹⁹⁵

Da Kaunitz offensichtlich bestrebt war, vor allem Werke bedeutender verstorbener Meister zu besitzen, schließt *Novotny*, dass Kaunitz trotz seiner starken Neigung zur bildenden Kunst in seinem persönlichen Geschmack eher unsicher war. Die großen französischen und italienischen Zeitgenossen, wie Watteau, Boucher, Magnasco, Crespi, Guardi, Piazzetta, Tiepolo scheinen nicht auf. Auch die großen österreichischen Barockmaler waren nicht vertreten. Mengs, Füger und Goya erschienen vorwiegend mit ihren Jugendwerken als Vertreter eines akademischen Klassizismus.¹⁹⁶

Die großen Meister waren auch nicht immer mit ihren besten Werken vertreten. *Novotny* schließt nicht aus, dass Kaunitz einen Teil seines Vermögens in Kunstwerken anlegen wollte.¹⁹⁷ Eine Vorliebe für bestimmte Künstler ist aus der Gemäldesammlung jedenfalls nicht erkennbar.

Eine Liste der grafischen Blätter, die nach dem Tod von Kaunitz versteigert werden sollten, gibt ein ähnliches Bild. Auch hier dominieren berühmte Namen aus allen Perioden, die mit unterschiedlichen Werken vertreten waren. Der Bogen reicht von Dürer, von dem 82 Holzschnitte aufscheinen, über Rembrandt bis Füger. Es waren auch die bedeutenden zeitgenössischen Kupferstecher, wie Wille und Schmutzer vertreten.

Kaunitz sammelte Porträts von sich und politisch wichtigen Persönlichkeiten seiner Zeit, aber auch Kupferstichreproduktionen von bedeutenden Gemälden.¹⁹⁸

Aus dieser Sammlung ist die besondere Vorliebe, die Kaunitz für die Kupferstecherkunst hatte, erkennbar. Dass sich Kaunitz wie Albert von Sachsen-

¹⁹⁴ Ebd. S. 124.

¹⁹⁵ Szabo Franz, *Kaunitz and Enlightened Absolutism 1753 – 1780*, Cambridge, 1994, S. 25.

¹⁹⁶ Novotny, Kaunitz, 1947, S. 212 und 213.

¹⁹⁷ Ebd. S. 125.

¹⁹⁸ Ebd. S. 126.

Teschen mit Zeichnungen und Skizzen beschäftigt und diese gesammelt hätte, ist auszuschließen.

11.2 Joseph von Sperges – Der Wegbereiter und Gestalter

Sperges war stark im Spätbarock verwurzelt, sein Denken war aber von den Ideen der Aufklärung bestimmt. Er wurde dann Anhänger der reformkatholischen Richtung. Zentrale Bildungserlebnisse waren für ihn die Begegnung mit der Antike und mit dem Neuhumanismus. Seine früheren Tätigkeiten im oberitalienischen Raum haben ihn dort mit Vertretern der Aufklärung bekannt gemacht, die er dann auch als Leiter des Dipartimento d'Italia förderte.¹⁹⁹ Er beschäftigte sich früh mit antiker Mythologie und antiker Kunst und entwarf Gedenkmünzen. Sperges förderte die Kunst in seiner Heimatstadt Innsbruck. Die Triumphpforte und das Deckenprogramm von Maulbertsch im Riesensaal der Hofburg sind von ihm initiiert. Sein Entwurf für die Triumphpforte aus dem Jahre 1775 veranschaulicht wegen ihrer einfachen, klaren und harmonischen Linienführung das Vordringen des Klassizismus. Die Verwirklichung durch Balthasar Moll weist spätbarocke Elemente auf, die Sperges als Stilbruch empfand. Das Neue am Deckenprogramm, welches mit dem Maler abgestimmt wurde, sind die beiden Seitenbilder „Industrie Tirols“ und „Schätze Tirols“. Diese reflektieren inhaltlich industriell-merkantilistische Ideen, die Ausführung trägt Züge des Klassizismus.

Sperges war ein leidenschaftlicher Verehrer Winckelmanns und versuchte ihn als Sekretär für die Kupferstecherakademie zu gewinnen. Er forcierte die Herausgabe der zweiten Auflage von dessen „Geschichte der Kunst des Altertums“.

Burg betrachtet Sperges als wahrscheinlichen Verfasser des Gutachtens der Wiener Akademie vom 12. März 1787 über die Errichtung eines Monuments auf der Moldaubrücke in Prag, worin die Ablehnung der alten Kunst zum Ausdruck kommt. In dem Gutachten heißt es: „[...] diese Statuen (nämlich die Brückenstatuen in Prag) sind von Seite der Kunst betrachtet ein allzu sehr ins Auge fallendes Moment des damaligen äußerst elenden Geschmacks und der Bigoterie, die zur selbigen Zeit in Böhmen geherrscht hat...gewiss Prag würde nichts an seiner Zierde verlieren, wenn die Brücke dieser ihre gothische

¹⁹⁹ Pascher, Diss., 1965, S. 183f und Pascher, 1966, S. 545.

und majestätische Bauart ganz verstellenden Statuen entlediget würde. Soviel ist gewiß, dass zwischen so vielen Bildsäulen nichts als ein Moment von edler Simplizität sich erheben soll." ²⁰⁰

Sperges hat dem Klassizismus in Wien dadurch den Weg bereitet, dass er sich für die Berufung von Vertretern dieser Richtung an der Akademie einsetzte. Festzuhalten ist, dass er als Kunstberater von Kaunitz unbegrenzten Einfluss in allen Fragen der Kunst hatte. Nach dem Urteil von *Burg* war Joseph von Sperges „ein Mann von seltener Intelligenz, Menschenkenntnis und Feinfühligkeit des künstlerischen Urteils, seine in glänzend stilisierten Berichten niedergelegten Wertungen zeitgenössischer künstlerischer Erscheinungen sind in ganz erstaunlichem Maße von der Nachwelt bestätigt worden.“ ²⁰¹

Zweite Auflage der „Geschichte der Kunst des Altertums“

Joseph von Sperges war ein leidenschaftlicher Verehrer Winckelmanns und versuchte ihn für die Kupferstecherakademie als Sekretär zu gewinnen. Als Winckelmann im Jahre 1768 Wien besuchte, stellte ihn Sperges der Kaiserin vor. Nach Winckelmanns Tod kam sein Manuskript für die zweite Auflage der „Geschichte der Kunst des Altertums“ in den Besitz der Wiener Akademie, die sich entschloss, es herauszugeben.²⁰² Nach Zensurprüfung und Vorarbeiten wurde das Werk 1776 herausgegeben. Die Redaktion und die Drucklegung erfolgten durch **Friedrich Justus Riedl**,²⁰³ Sperges hat an der Ausgestaltung mitgearbeitet und die Zueignung an Kaunitz entworfen.²⁰⁴ Nach dem Inhalt der entsprechenden Akademieakte stellt *Franz Pascher* dar, dass das Vorhaben von **Johann Freiherr von Fries** finanziert wurde, der der Akademie sechshundert Exemplare kostenlos überließ. Er erhoffte sich eine Dankbezeugung und die Refundierung der 200 Dukaten, die er als Vergütung für die Arbeiten Riedls vorgestreckt hatte. Die Akademie konnte das Geld aber nicht auftreiben und so entschied Kaunitz nach dem Vorschlag von Sperges, dass eine schriftliche Danksagung ausreichend sei.²⁰⁵ Die Wiener Ausgabe von 1776 ist nicht ganz unumstritten. In der Einleitung zu der 1870 in Berlin erschienenen Ausgabe vertritt

²⁰⁰ A.d.A., 1787, zit. n. Burg, Zauner, 1915, S. 44.

²⁰¹ Burg, Zauner, 1915, S. 23.

²⁰² Lützow, Geschichte, 1877, S. 63 und Pascher, Sperges und die Künste, 1967, S. 48.

²⁰³ **Friedrich Justus Riedl** war damals Privatgelehrter in Wien, dann Professor für Ästhetik an der Akademie und Mitglied des akademischen Rates. Er hat die Vorrede zu Scheybs Orestrio verfasst. Riedl trat später als Vorleser und Bibliothekar in die Dienste von Kaunitz.

²⁰⁴ Sperges an Kaunitz, A.d.A. 1776, fol. 51; zit. n. Pascher, Diss. 1965, S. 153.

²⁰⁵ A.d.A., 1780, Ratsprotokoll vom 19.5.1780; vgl. Pascher, Sperges und die Künste, 1967, S. 48.

Julius Lessing die Auffassung, dass dabei in so willkürlicher Weise verfahren worden sei, wodurch der eigentümliche Charakter von Winckelmanns Schrift nicht unerheblich gelitten habe.²⁰⁶

Diese Kritik ist nicht ganz unberechtigt. So wurde die Vorrede der Ausgabe von 1764 von Riedl verändert. Besonders auffällig ist aber, dass die in dieser Erstausgabe enthaltene Lobeshymne auf Anton Raphael Mengs in der Wiener Ausgabe fehlt. Winckelmann erkennt die Schönheit der griechischen Skulptur in den Werken des Malers Anton Raphael Mengs: *„Der Begriff aller beschriebener Schönheiten in den Figuren der Alten, findet sich in den unsterblichen Werken Herrn Anton Raphael Mengs, ersten Hofmalers der Könige von Spanien und von Pohlen, des größten Künstlers einer und vielleicht auch der folgenden Zeit. Er ist gleichsam aus der Asche des ersten Raphaels erwecket worden, um der Welt in der Kunst die Schönheit zu lehren, und den höchsten Flug menschlicher Kräfte in derselben zu erreichen.“*²⁰⁷

Für die Darstellung des menschlichen Körpers hat Winckelmann Proportionsgrundsätze entwickelt. Danach befinden sich sowohl der Körper in seiner Gesamtheit als auch die einzelnen Teile und Glieder jeweils in einem gleichen dreiteiligen Verhältnis.²⁰⁸

Winckelmann hebt in der Erstausgabe 1764 in diesem Zusammenhang die Urhebererschaft von Anton Raphael Mengs positiv hervor: *„Dieses ist die Regel welche mein Freund, Herr Anton Raphael Mengs, der größte Lehrer in seiner Kunst, richtiger und genauer, als bisher geschehen, bestimmt hat, und er ist vermutlich auf die wahre Spur der Alten gekommen.“*²⁰⁹ Auch dieser Verweis fehlt in der Wiener Ausgabe.

Winckelmann war in den Fünfzigerjahren mit Mengs in Rom befreundet. **Bianconi**, der Biograph von Mengs, verweist darauf, dass Winckelmann beim Studium und seiner Analyse der antiken Kunstwerke viel der Beobachtung und dem Scharfsinn von Mengs zu verdanken habe.²¹⁰

Es stellt sich die Frage, ob durch die dargestellten Texteingriffe von 1776 eine stärkere Hervorhebung von Winckelmann gegenüber Mengs bewirkt werden sollte. Die Absicht, eine vorrangig an Winckelmann orientierte Kunsttheorie zu verankern, ist jedenfalls deutlich erkennbar.

²⁰⁶ Winckelmann, Geschichte, 1870, Einleitung, S. XXVII.

²⁰⁷ Ebd. S. 126 (Ausgabe 1764, S. 184).

²⁰⁸ Gesamtkörper: Oberkörper, Oberschenkel, Unterschenkel; Unterkörper: Oberschenkel, Unterschenkel und Füße; Arm: Oberarm, Unterarm, Hand; Gesicht: „dreymal“ Länge der Nase.

²⁰⁹ Winckelmann, Geschichte, 1870, S. 121 (Ausgabe 1764, S. 176).

²¹⁰ **Giovanni Lodovico Bianconi** (1717 – 1781), *Elogio storico del Cavaliere Antonio Raffaello Mengs*, Mailand, 1780. Dtsch. Übersetzung in: Mengs, Sämtliche **hinterlassene** Schriften, 1843 – 1844, S. 166ff.

12. Die Wiener Akademie (1692 – 1772)

Als Gründungsjahr der Wiener Akademie gilt 1692.²¹¹ In diesem Jahr hat der aus Tirol stammende und in Venedig geschulte Maler **Peter Strudel** (1660 – 1714), der vom kaiserlichen Hof geschätzt wurde, einen detaillierten Antrag an die Hofkammer gestellt. Zur Unterbringung und zur „Aufrichtung einer Academia von der Mallerey-, Bildhauer-, Fortification-, Prospectiv- und Architectur-Kunst!“ wurde am 9. September 1692 ein Zahlungsauftrag des Hofkammerpräsidenten über 300 Gulden erteilt.²¹² Ferner findet die Akademie in einer Rekommodation an das Obersthofmarschall- und Quartieramt vom 26. Oktober 1692 Erwähnung.²¹³ Die Unterbringung blieb aber ungeklärt.

Die Gründung erfolgte durch Strudel zunächst auf eigene Kosten als Mischung einer privaten und öffentlich-staatlichen Anstalt. Strudel hat damit zünftische Strukturen unterlaufen. Da die Schüler als Gehilfen Verwendung fanden, hat er sich Arbeitskräfte gesichert. Die Akademie wurde in seinem Anwesen, dem Strudelhof, untergebracht. Strudel zählte zu den italienisch orientierten Künstlern. Der Unterricht erfolgte im Sinne einer italienischen Studioakademie. Der für den Barock charakteristische Zusammenhang aller Kunstgattungen war für diese Anstalt, an der sowohl Malerei, Bildhauerei, Architektur als auch Perspektive gelehrt werden sollte, eine günstige Voraussetzung. Im Reichsfreiherrndiplom für Strudel vom 13. Oktober 1701 wird die Akademie als „kaiserliche“ bezeichnet. Strudel sicherte sich damit eine Monopolstellung. Allmählich erfolgten Kostenzuschüsse des Hofes. Ab 1705, unter Josef I., übernahm die Regierung die Finanzierung und damit auch die Verwaltung und Kontrolle der Schule. Nach Strudels Tod 1714 wurde die Lehrtätigkeit jedoch nicht fortgesetzt.

Am 31. August 1725 wurde durch die Hofkammer die „Restabilierung“ dieser Akademie beantragt. Im Jänner 1726 genehmigte Karl VI. den Antrag und bestellte den französischen Kammermaler **Jacob van Schuppen** (1670 – 1751) zum Präfekten und Direktor der Akademie.

²¹¹ Obwohl ein archivalischer Nachweis fehlt, nimmt **Manfred Koller** aufgrund einer am 13. November 1689 im „Corriere Ordinario“, Nr. 91, durch Giovanni van Ghelen erfolgten Würdigung Strudels an, dass die Gründung einer privaten Studioakademie bereits 1688 erfolgt sei (**Manfred Koller**, Die Brüder Strudel, Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie, Wien 1993, Quelle 31, S. 215f; zit. n. Plank, Zeichenunterricht, 1999, S. 53).

²¹² Manfred Koller, a.a.O., Quelle 48, S. 217f; zit. n. Plank, Zeichenunterricht, 1999, S. 53.

²¹³ Manfred Koller, a.a.O., Quelle 51, S. 218f. zit. n. Plank, Zeichenunterricht, 1999, S. 53.

Van Schuppen hat die Wiener Akademie wieder zum Leben erweckt und sie auf ein hohes europäisches Niveau geführt. Der **Statutenentwurf von 1726** für die „Hof-Akademia der Mahlerey, Bildhawerey und Baukunst“ (als solche 1726 – 1772)²¹⁴ erfuhr zwar keine kaiserliche Genehmigung, er diente aber der Akademie als grundsätzliche Richtschnur bis 1800. Der Entwurf zerfiel in drei Teile (eigentliches Statut, Schulordnung und Bestimmungen über den Sekretär). Aufgabe der Akademie war die Pflege und Lehre der Kunst, und zwar der Malerei, Bildhauerei, Architektur und – als Erweiterung – der Kupferstecherkunst.

Zu den Angehörigen der Akademie zählten die Lehrenden, die Schüler und die Mitglieder. Seit 1735 bestand auch eine Anatomieprofessur.

Viermal jährlich mussten im Beisein des Protektors ordentliche Sitzungen der Mitglieder stattfinden.

Viele der eingeführten Neuerungen waren fast wörtlich den Lebrun-Statuten der Académie Royale von 1648 entnommen. So enthielten sie das Verbot von Akt-Zeichenkursen außerhalb der Akademie und die Befreiung der Akademiker vom Zunftzwang.²¹⁵

Dagegen wehrten sich die Wiener „bürgerlichen“ Künstler.²¹⁶ 1735 bewogen sie den Bürgermeister, bei der Regierung Protest zu erheben. Diese entschied nichts. Der „Privilegienstreit“ wurde zunächst sistiert und erst unter Josef II. mit Verordnung vom 17.6.1783 zugunsten der Akademie entschieden.

Ab 1781 fanden regelmäßig Preisverleihungen statt.

Nach mehreren Standortwechseln wurde die Akademie 1756 im neuen Universitätsgebäude untergebracht und nach den Kaunitz'schen Reformen 1786 in das St. Anna Gebäude, das ehemalige Professhaus des 1772 aufgehobenen Jesuitenordens, übersiedelt. Dieses blieb Sitz bis zur Übersiedlung in den Hansen-Bau 1877.

Am 28. Jänner 1751 starb van Schuppen.

Der bereits 1750 bestellte Protektor Graf Losy von Losymthal ordnete eine grundsätzliche Änderung der Akademieverfassung an. Mit den neuen **Statuten der kaiserl. königl. Hof-Academie der Mahler-, Bildhauer- und Baukunst vom 28.**

²¹⁴ Statutenentwurf, abschriftlich in zwei Fassungen in den Akten der Akademie, VA 1760, fol. 60; zit. n. Lützow, Geschichte, 1877, FN 2 zu S. 14.

²¹⁵ Cerny, Mitglieder, 1978, S. 11.

²¹⁶ Neben den zünftisch organisierten Künstlern gab es in Wien damals „Bürgerliche Maler der St. Lucas-Bruderschaft“ und „Hof- befreyte Künstler“, die die Befugnis unmittelbar vom Landesfürsten erhalten haben. Ferner gab es auch Künstler, welche als „cives academici“ dem Verband der Wiener Universität angehörten; vgl. Lützow, Geschichte, 1877, S. 13.

September 1751 wurde eine erste Rektoratsverfassung einer österreichischen Kunsthochschule geschaffen. Nach diesen Statuten erfolgte die Direktorswahl alle drei Jahre. Die Mitglieder zerfielen in „Honorarii“, „Professoren“ und „Assoziierte“.²¹⁷

Als bedeutende Rektoren fungierten **Michelangelo Unterberger** und **Paul Troger**.

1759 bis 1770 wurde mit **Martin van Meytens** (1695 – 1770) wieder ein Direktor auf Dauer bestellt.

Die letzten Jahre unter dem Direktorat van Meytens sind durch interne Uneinigkeit und durch pedantische und trockene Unterrichtstätigkeit gekennzeichnet, was auch zu einem Rückgang der Schülerzahl führte. Auch das 1766 gegründete Konkurrenzinstitut der Kupferstecherakademie wirkte sich hemmend aus.

²¹⁷ Vgl. Sammer, Statuten, 1980, S. 7ff u. 61.

13. Die Gründung von Kunstschulen

Staatliche Akademien und Schulen hat Kaunitz vor allem zum Nutzen des Staates, dem er diente, ins Leben gerufen. Er hat in den Kategorien eines berufsbildenden Schulwesens gedacht, er hatte eine große Vorliebe für das Handwerkliche im Allgemeinen und für die Kupferstecherkunst im Besonderen. Das erklärt uns auch die Haltung des Staatskanzlers zum Kunstschulwesen. Dabei hat er auf Anregungen aus Frankreich zurückgegriffen.

Schon während seiner Botschaftertätigkeit in Paris hatte Kaunitz aus wirtschaftspolitischen Überlegungen die Gründung einer Spezialschule für Buchgraveure und Medailleure angeregt.

Die 1758 gegründete **Manufakturschule** (auch **Kommerzienschule**) sollte eine Schule für Fabrikanten sein, um Österreich von der Produktion des Auslands unabhängig zu machen, was auch für die von ihm geförderte und im Jahre 1767 auf Anregung Schmutzers gegründete **Erzverschneideschule** gilt. Bereits 1766 hat Kaunitz an der Gründung der **Kupferstecherakademie** maßgeblich mitgewirkt.

13.1 Die Manufakturschule (1758 – 1786)

Kaunitz richtete 1758 seine Vorstellungen von einer Manufakturschule an den „Hof-Commerzienrath“. Erklärtes Ziel war, „Österreich von der Produktion des Auslandes unabhängig zu machen“.²¹⁸ Diese merkantilistische Begründung geht auf die Importabhängigkeit bei Luxusgütern zurück, was zu einer negativen Auswirkung auf die Handelsbilanz geführt hatte. Die Nachfrage nach derartigen Produkten ging auf den zahlenmäßig stark angewachsenen Wiener Hof, den Adel und auf das aufsteigende höhere Bürgertum zurück. Es bestand auch ein Ausbildungsbedarf für Buchgraveure. Die 1758 gegründete Schule, die auch als „**Commercial-Zeichnungs Academie**“ und „**Zeichenschule für Fabrikanten**“ bezeichnet wurde, ist „als Prototyp einer

²¹⁸ Lützow, Geschichte, 1877, S. 20ff und Plank, Zeichenunterricht, 1999, S. 77.

Gewerbeschule zu verstehen".²¹⁹ An ihr wurden die Söhne der Handelsleute und Gewerbetreibenden vor allem im Zeichnen unterrichtet. Für Gesellen und Lehrlinge gab es auch Unterricht an Sonn- und Feiertagen. Als erster Direktor wurde Florian Zeiss bestellt. Die Schule unterstand der böhmisch-österreichischen Hofkanzlei.

In Anpassung an die in der Mitte des Jahrhunderts in Wien sich entwickelnde Seidenstoff- und Wolltapetenproduktion wurde auch Textilzeichnen („Fabriken-Zeichnen“) unterrichtet. 1786 wurde die Schule der allgemeinen Akademie als **„Kommerzial-Stoffzeichnungsschule“** (auch: **Schule der Stofffabrikanten**) eingegliedert.

13.2 Erzverschneide- oder Graveurakademie (1767 – 1772)

Eine weitere Handwerker-Fortbildungsschule, ähnlich der Manufaktur- und Gewerbeschule, wurde durch die Gründung der **Erzverschneideschule** oder **Possier-, Verschneid- und Graveurakademie**, wie sie laut *Lützow* abwechselnd genannt wird, geschaffen. Sie ging auf eine Initiative Schmutzers zurück und sollte neben der neu gegründeten Kupferstecherakademie als Spezialschule Bedürfnisse abdecken, die durch die bestehenden Schulen nicht erfüllt wurden. Sie begann 1767 ihre Tätigkeit unter der Direktion von Anton Domanöck.

Laut Schulordnung wurden „jeder Gesell von denen Commerzialprofessionisten, denen Gold- und Silberarbeitern, Compositionsarbeitern, Gürtlern, Schwertfegern und Langmesserschmieden“ und deren Lehrlingen, aber auch solche Personen, „welche sich auf das Modellieren, Gravieren und Verschneiden verlegen wollen“, aufgenommen.²²⁰

In Würdigung des raschen Erfolges dieser Schule übernahm Kaunitz 1770 das Protektorat. Die Anstalt wurde 1773 als **„Vierte Kunstschule“** (für das „Graviren, Bossiren und Verschneiden von Metallen“) in die Vereinigung einbezogen.²²¹

²¹⁹ Plank, Zeichenunterricht, 1999, S. 79.

²²⁰ Zit. n. Plank, Zeichenunterricht, 1999, S. 92; vgl. auch Lützow, Geschichte, 1877, S. 48.

²²¹ Lützow, Geschichte, 1877, S. 55 und Wagner, Geschichte, 1967, S. 43.

Diese Schule ist dann nach Domanöck 1780 von Johann Baptist Hagenauer übernommen worden, der aber noch zwei Jahre die Professur für Bildhauerei beibehielt.

14. Die Kupferstecherakademie (1766 – 1772)

Jakob Matthias Schmutzer (1733 – 1811) stammt aus einer Kupferstecherfamilie. Bereits Großvater und Vater waren Kupferstecher. Er erhielt seine Ausbildung an der Akademie von VanSchuppen. Er studierte Zeichnen und Malen bei Matthäus Donner und Paul Troger sowie die Ingenieur- und Civilbaukunst. Nach verschiedenen Tätigkeiten schrieb er sich 1753 wieder in die Akademie ein, um Malerei zu studieren. Wie sein Vater spezialisierte er sich aber dann auf den Stich, ein Gebiet, auf dem er rasch Aufmerksamkeit erregte. Sein KupferstichPorträt von Kaunitz nach einem Gemälde von Louis Tocqué aus dem Jahre 1764 brachte Schmutzer die Empfehlung von Kaunitz bei der Kaiserin ein.

Im November 1762 wurde Schmutzer auf Initiative und mit Unterstützung des Hofes nach Paris geschickt, um bei dem Graveur **Johann Georg Wille** seine Fähigkeiten zu vervollkommen und Lehrerfahrung zu sammeln.²²² Hier lernte er auch Franz Edmund Weirotter kennen, den Schmutzer später als Lehrer nach Wien berief.

Monika Knofler weist darauf hin, dass dieser Aufenthalt sicherlich auf die Empfehlung von Kaunitz zurückzuführen ist, um die Wiener Kunst auf ein europäisches Niveau zu bringen.²²³ Merkantilistisches Ziel war es, bei Druckgrafikerzeugnissen von den großen Druckereien in Augsburg, Paris, Basel, Nürnberg und Straßburg unabhängig zu sein. Man erkannte auch, dass der Kupferstich als Reproduktionsmittel zur Dokumentation der hohen Künste notwendig war. Im Gegensatz zu Frankreich und England waren die Bestände der Wiener Sammlungen noch nicht gestochen und daher in Europa weitgehend unbekannt.

Mit einem ähnlichen Auftrag war Schmutzers Kollege **Johann Gottfried Haid** (1710 – 1776) 1762 nach London gesandt worden.

Heinz weist darauf hin, dass der Kunstgeschmack der Kaiserin der Präzision der Spezialisten sowie dem Staffeleibild, bzw. überhaupt dem Prinzip der Nabsichtigkeit des

²²² Der in Königsberg geborene **Johann Georg Wille** (1715 – 1804) erlernte die Graveurkunst in Paris, betrieb einen Kunsthandel und gründete dort die „Teutsche Zeichenschule“. Er galt als hervorragender Kunstpädagoge. Wille war Mitglied der königlichen Akademie für Malerei und Bildhauerkunst in Paris. Kaunitz hatte ihn bereits Anfang der 1750er Jahre nach Wien eingeladen, um die Kupferstecherei zu forcieren, was dieser aber ablehnte. Als weiterführende Literatur zu Wille wäre Wilhelm Böhm, „Du Liebling der Natur und Kunst, o Wille“ in: 50 Jahre Sammler und Mäzene, Schweinfurt, 2002, zu erwähnen.

²²³ Knofler, Modellzeichnen, 2000, S. 7.

Kunstwerkes zuneigte. Er geht daher davon aus, dass nicht nur merkantilistische Interessen für die Akademiegründung maßgeblich gewesen sind.²²⁴

Nach seiner Rückkunft aus Paris erhält Schmutzer im April 1766 die Zusicherung auf eine Hofstelle. Er schreibt am 19. April 1766 ein Gesuch, dass er eine „Zeichen- und Kupferstecherschule“ gründen wolle. Die Kaiserin approbierte ohne inhaltliche Änderung am 6. Juni 1766.

Bereits am 1. Juli 1766 wird unter dem Protektorat des Grafen Josef Kaunitz-Rietberg, dem Sohn des Staaatskanzlers, im vierten Stock des Täubelhofes in der Annagasse, wo sich auch Schmutzers Wohnung befand, der Lehrbetrieb aufgenommen. Am 10. November 1766 erhielt die Schule den Titel einer „k.k. Kupferstecher-Akademie“.²²⁵ Eine Konkurrenzsituation zur Malerakademie zeichnet sich dadurch ab.

Die **Statuten** (auch: **Satzung**) wurden am 10. Dezember 1767 von der Kaiserin sanktioniert.

Die rasche Vorgangsweise sowie der Umstand, dass die beiden Künstler (Schmutzer und Haid) gleichzeitig nach Wien rückberufen wurden, lassen die Initiative des Hofes bei der Errichtung dieser Ausbildungsstätte erkennen.

Schmutzer plante die schulmäßige Unterweisung der Kupferstecherkunst im Rahmen einer pensionatsmäßigen Unterbringung begabter Schüler.²²⁶ Obwohl er den Begriff „Akademie“ nicht verwendet hatte, plante er, wie er in seinem Gesuch vom 19. April 1766 ausführte, auch eine Art akademischen Unterricht in Form einer Zeichenschule: *„Da das Zeichnen die Seele von allen Künsten, ja von den wichtigsten Handwerken ist, so bin ich Willens, in Wien, wie ich bereits 2 ½ Jahre zu Paris gethan habe, eine Schule zu eröffnen, welche einem jeden, wieder dessen Aufführung ich nichts werde zu sagen habe, zu besuchen erlaubt seyn soll. Hier wird alle Tage nach Endigung der k. k. Akademie zwey Stunden gezeichnet werden.“*²²⁷

Schmutzer trat nicht in eine offene Konkurrenz mit der Malerakademie. Er verstand sein Programm als Ergänzung und passte seine Unterrichtszeiten denen der Akademie an.

Die Anstalt entwickelte sich in den nächsten vier Jahren aber so erfolgreich, dass fast alle Schüler der Malerakademie zum Zeichenunterricht in die Kupferstecherakademie strömten.

²²⁴ Heinz, Bemerkungen zur Geschichte der Malerei zur Zeit Maria Theresias, in: Koschatzky, Maria Theresia, 1979, S. 279.

²²⁵ A.d.A., VA, Konv. 1766 - 1771, fol. 15. Das Wienerische Diarium berichtete über beide Ereignisse, Wienerisches Diarium Nr. 86 und 92, 1766; siehe Plank, Zeichenunterricht, 1999, S. 83.

²²⁶ A.d.A., VA, Konv. 1766 - 1771, fol. 1 - 3; siehe Plank, Zeichenunterricht, S. 81.

²²⁷ Zit. n. Lützow, Geschichte, 1877, S. 37.

Für Schmutzer ist „das Zeichnen die Seele von allen Künsten, ja von den wichtigsten Handwerken“.²²⁸ Diese Idee geht auf Vasari zurück.

Neben dem Studium an lebenden Modellen ist ihm das Landschaftszeichnen ein besonderes Anliegen. Für diese wichtige Professur wurde **Franz Edmund Weirötter** (1730 – 1811) nach Wien berufen, um eine moderne Methode und eine fortschrittliche Auffassung anbieten zu können. Die Schüler sollten das Zeichnen in der Landschaft, also in der Natur üben, da hier das Studium der Licht- und Farbverhältnisse, sowie die Perspektivwirkungen eindringlich gelehrt werden könnten, „welche einem Kupferstecher, der nicht mehr als zwey Farben hat“²²⁹, unentbehrlich wären. Da, wie Schmutzer darauf hinweist, damals das Zeichnen in der Natur, wie er es aus Paris kannte, untersagt war, ersucht er um eine Genehmigung. Da es wiederholt zu Zwischenfällen kam, stellte Kaunitz jedem Schüler, der mit Weirötter reiste, einen „Passport“ aus²³⁰.

Auffallend ist die Berufung von Franz Anton Maulbertsch. *Heinz* sieht darin eine gewisse Inkonsequenz des Lehrplanes und erklärt die Berufung mit der persönlichen Freundschaft zu Schmutzer und dass das Genie dieses exuberanten Monumentalmalers „der neuen Akademie der Kleinmeister als Aufputz“ dienen sollte.²³¹

Das Kupferstecherstatut von 1767

Die Statuten (auch: Satzung) gehen auf einen eigenhändigen Entwurf von Kaunitz zurück.²³² Die Promulgation erfolgte durch die Kaiserin.

Die Kupferstecherakademie war von Beginn an in großem Stil angelegt, was schon in ihrem Aufbau und in ihren Organen zum Ausdruck kommt. Die Statuten orientieren sich an der 1648 gegründete „Académie Royal des Beaux-Arts“.

Das Statut beinhaltete eigentlich keine Beschränkung auf die graphischen Künste. Die Tendenz zur Verdrängung der bestehenden Malerakademie ist daraus ersichtlich. Es entsteht auch der Eindruck, dass Kaunitz die Kupferstecherakademie zu einem Sammelpunkt aller bildenden Künste machen wollte.

²²⁸ A.d.A., VA, Konv. 1766 – 1771, fol. 1 – 3; zit. n. Plank, Zeichenunterricht, 1999, S. 81.

²²⁹ Zit. n. Lützow, Geschichte, 1877, S. 37.

²³⁰ Ebd. S. 37.

²³¹ Heinz a.a.O., S. 280.

²³² Die auf Pergament geschriebenen, in Samt gebunden Statuten befinden sich als Sonderbestand im Akademiearchiv. Wie *Angelika Plank* ausführt, findet sich im STA, AVA, STHK, Kt. 75, 15 Akademie der bildenden Künste, dazu unter den Schriften des Staatskanzlers Fürst Kaunitz ein von diesem mit „Statutenprojekt“ bezeichneter Entwurf, fol. 1 – 18 (siehe Plank, Zeichenunterricht, S. 84, FN 217). Nach *Novotny* hat Kaunitz die Statuten eigenhändig entworfen (Novotny, Kaunitz, 1947, S. 129).

Das Kupferstecherstatut zeigte eine starke Verlagerung auf den Studiensektor.

Nach Abs. I des Statuts ist ein Aufbau in „drey verschiedene Klassen“ vorgesehen: **Vorsteher der Akademie** (Leitung), der **akademische Rat** und sämtliche **akademischen Mitglieder**.²³³

Deren Funktion und Aufgaben sind folgendermaßen zu beschreiben:

Vorsteher der Akademie: Mit der Leitung wird ein **Protektor** betraut, der die Anliegen der Akademie unterstützt und diese nach außen hin repräsentiert. Erster Protektor wurde der Hof- und Staatskanzler Fürst Kaunitz. Als **künstlerischen Oberleiter** erhält die Akademie nicht einen Rektor, sondern einen **Direktor**, der zunächst Jakob Schmutzer sein sollte. In den Folgeperioden sollte der Direktor aus dem akademischen Rat gewählt und vom Protektor bestellt werden.

An der Seite des Direktors stehen die besoldeten **Professoren** für den praktischen Unterricht und ein **Sekretär**.

Gemäß Abs. IV obliegen dem Sekretär die Protokollführung sowie die Ausfertigung der Urkunden. Neben dem Direktor kann er solche auch selbst approbieren. Bei Preisverleihungen hat er eine feierliche Rede zu halten. In Ermangelung eines Künstlers kann er auch ein Gelehrter sein, der eine historische Wissenschaft vertritt oder den freien Künsten nahe steht und über Geschmack verfügt.

Am 2. Dezember 1768 wurde **Joseph von Sonnenfels** als Sekretär bestellt. Kaunitz, der dessen Vortrag „Ermunterung zur Lektüre an junge Künstler“ gehört hatte, unterstützte seine Bewerbung und berichtete positiv an die Kaiserin.²³⁴ Im Ernennungsdekret erhielt er das Recht zur Korrespondenz mit auswärtigen Mitgliedern, Kunstliebhabern und Gelehrten unter seiner eigenen Unterschrift. Sonnenfels wird auch Sekretär und dann Präses der vereinigten Akademie.

Akademischer Rath wird „in **zwey Klassen** abgetheilet seyn, und aus 28 Gliedern bestehen“ (Abs. V). Die erste Klasse besteht aus 14 Mitgliedern, sechs Adelige und acht Künstler. Die 14 weiteren Räte der zweiten Klasse werden gewählt. Aus ihrem Kreis werden die **Professoren** bestimmt. Sie müssen Gelehrte der Schönen Künste sein, beziehungsweise durch ihre eigenen Werke berühmt geworden sein.

²³³ Das Schriftstück ist in Absätze (Abs.) gegliedert, was dem damaligen Sprachgebrauch entspricht (siehe auch Statutenentwurf für die Vereinigte Akademie von 1773).

²³⁴ In seinem Bericht vom 16.11.1768 rühmt er die von Sonnenfels als „Aufnahmestücke“ überreichten zwei Reden („Von dem Verdienste des Porträtmalers“ und „Ermunterung zur Lektur an junge Künstler“), vgl. Lützow, Geschichte, 1877, S. 45.

Der akademische Rat tagte vierteljährlich und entschied über die Aufnahme von Mitgliedern und den Fortgang der Akademie zum Nutzen des Vaterlandes.

Mitglied der Akademie konnte man werden, wenn man entweder bereits Mitglied einer anderen Akademie war oder ein Jahr lang die Kupferstecherakademie besucht hatte und vom akademischen Rat aufgenommen wurde. Als **ordentliche Mitglieder** waren „Maler von allerley Arten“, aber auch Vertreter der eher handwerklichen Künste angesprochen, vor allem Gold-, Silber-, Stahl- und Stempelschneider sowie Baumeister und Kupferstecher (Abs. X). Der zweckorientierte Charakter der Künste wird dadurch hervorgehoben. Die Kandidaten hatten Probestücke vorzulegen, die vom akademischen Rat unparteiisch zu prüfen waren. Der Rat entschied mit Stimmenmehrheit (Abs. XII – XIV). Die Mitglieder waren verbunden, ihre Schüler und Söhne, die sich der Kunst widmeten, an die Akademie zu schicken (Abs. XVI). Diese Bestimmung richtete sich gegen die Zünfte.

Ehrenmitglied konnte man werden, wenn man eine kunstsinnige Person von hohem Adel oder ein anderer Liebhaber der Künste, etwa ein ausgezeichnete Künstler des Auslandes war. Auch für Frauen war die Mitgliedschaft möglich.

Gemäß Abs. VI soll ein „Arzneygelehrter als Ehrenrat“ zur Erteilung des Unterrichtes in Anatomie aufgenommen werden.

Kaunitz befasste sich persönlich mit allen organisatorischen Belangen, ferner setzte er durch, dass Akademieangehörige und Schüler die kaiserlichen Galerien besichtigen durften, er initiierte Studienreisen und bestand auch auf der Einrichtung der Anatomieprofessur. In diesem Zusammenhang ist aus dem Erlass vom 13. Februar 1770 das nicht ganz spannungsfreie Verhältnis zwischen Kaunitz und van Swieten ersichtlich, weil er eine diesbezügliche direkte Kontaktaufnahme Schmutzers mit van Swieten als subordinationswidrig bemängelte.²³⁵ Er dürfte ein Herübergreifen van Swietens auf die Kunstakademie befürchtet haben.

Der rasche Aufstieg der Kupferstecherakademie gründete sich sicher auch auf die Persönlichkeit Schmutzers als Künstler, vor allem aber auch auf dessen Fähigkeiten als Lehrer. Im akademischen Zeichenunterricht hat Schmutzer eine hervorragende Stellung eingenommen. Seine Bedeutung lag aber auch in seinen organisatorischen Fähigkeiten und in seiner Durchsetzungskraft. Im Jahre 1770 war die Schülerfrequenz bereits auf 219 angewachsen, was zu Raum- und Kapazitätsengpässen führte.

²³⁵ Lützow, Geschichte, S. 43.

15. Die Errichtung der k.k. Vereinigten Akademie der bildenden Künste (1770 –1772)

Das Bestehen von drei Akademien nebeneinander brachte Rivalitäten, Mehrgleisigkeit und eine Vergeudung der Kräfte sowie der finanziellen Mittel.

Abbé Johann Marcy legte der Kaiserin den ersten Reformplan vor.²³⁶ Der Plan war primär ein Zusammenlegungskonzept.²³⁷ Maßgeblich waren die eng aneinanderliegenden Gebiete, v.a. des Zeichnens, der Kupferstecherei und der Erzverschneidekunst, denen es an einer einheitlichen Ordnung fehlte. Marcy regt daher eine Vereinigung der Maler-, Kupferstecher- und Graveurakademie an. Er verweist auch auf die mangelhafte und unkreative Ausbildung und schlägt daher die Gliederung in zwei Haupt-Klassen, nämlich für die „Schönen Künste“ und für die dazugehörigen „Schönen Wissenschaften“ vor. Es soll nicht nur die Ausübung und das Mechanische unterrichtet, sondern auch der „Stoß zur Erfindung“ vermittelt werden.²³⁸ Ferner regt Marcy die Stiftung von Preisen und die Einrichtung eines Rates aus Kunstliebhabern von höherem Stand und von Professoren an. Es sollte auch ein zusammenhängendes Unterrichtssystem für alle Zweige der künstlerischen und gewerblichen Produktion geschaffen werden.

Im Auftrag der Kaiserin erstattete Kaunitz darüber am 25. Mai 1770 ein ausführliches Gutachten.²³⁹ Er stimmte den Vorschlägen von Marcy im Wesentlichen zu. Aus diesem Gutachten sind die wirtschafts- und staatspolitischen Überlegungen des Staatskanzlers deutlich zu erkennen:

Kaunitz beginnt mit einer eingehenden Darlegung des Nutzens der Künste für den Staat. Diese dienten nicht nur der Zierde, sondern auch der Bereicherung der Städte, es kämen Reisende und fremde Künstler, man bekomme Bestellungen und Kommissionsarbeiten von auswärts. *„Der gute Geschmack, das Artige und Manigfaltige, sowohl in der Erfindung als in der Zeichnung, breitet sich bis auf das Mechanische und alle Handwerke aus. Es entstehen davon ganz neue Zweige der Handlung: Die Industrie wird*

²³⁶ **Abbé Johann Marcy** (1701 – 1791), Kanonikus von Leitmeritz, Kanzler der Hohen Schule zu Löwen, Ehrenmitglied der Kupferstecherakademie und dann der Vereinigten Akademie.

²³⁷ VA 1770 fol. 118 – 123 („Entwurf einer Akademie der schönen Künsten in ihrer Verbindung mit den dazugehörigen schönen Wissenschaften“. Spätere Beschlagwortung: „Abbé Marcy’s Entwurf von Statuten für die aus Vereinigung der selbständigen Akademien hervorgegangene allgemeine Akademie“).

²³⁸ Siehe Plank, Quellentexte, 1997, S. 9 (Auszug aus A.d.A., VA 1770 fol. 118 – 123).

²³⁹ A.d.A., VA 1770 fol. 124 – 134. Die auszugsweise Zitierung des Gutachtentextes in diesem Abschnitt erfolgt nach Wagner, Geschichte, 1967 und Lützow, Geschichte, 1877.

*belebt; viel Geld, so vorhin um Manufakturen [.....] außer Landes gegangen, bleiben darin, und noch mehr fremdes kommt herein. Frankreich ist hievon ein überzeugendes Beispiel."*²⁴⁰

Seine Erfahrungen in Frankreich und das wirtschaftspolitische Vorbild des Merkantilismus in diesem Staat liegen diesen Gedanken zugrunde. Man ist fast versucht zu sagen, dass Kaunitz ein zweiter Colbert werden wollte, wenn er ausführt:

*„Ludwig XIV. hat zwar durch seine großen Unternehmungen, und Eroberungen das französische Reich sehr erweitert und seinen Namen groß gemacht: aber dieser würde bei der Nation, welche bey desselben Siegen sich so sehr an Geld, Mannschaft und Kräften erschöpft hat, dass sie noch heurigen Tages (d. i. 1770) die Nachwehen davon empfindet, wo nicht in Abscheuh, doch in einem gehäßigen und traurigen Andenken stehen, wenn nicht gedachter König zur gleichen Zeit, auch sogar während der Kriege die Künsten, und mit diesen die Manufacturen in dem Königreich ermuntert, verbessert und zu einer so hohen Stufe der Vollkommenheit gebracht hätte. Die von ihm errichteten und reichlich gestifteten Kunst- Academien zu Paris und Rom waren die Ersten von dieser Art, und legten den Grund zum Flor, womit Frankreich von diesem Gesichtspunkte betrachtet, dermal vor allen übrigen Ländern pranget."*²⁴¹

Bereits die 1648 gegründete „Académie Royal des Beaux-Arts“ in Paris stellte sich nach dem Plan Colberts völlig in den Dienst des Absolutismus und des ihm zur Grundlage dienenden Wirtschaftssystems.

Kern der merkantilistischen Idee war ein geschlossenes System, die Verbindung eines wirtschaftlichen Nationalismus mit staatlichem Dirigismus. Der Ruhm des Vaterlandes bedeutete Kaunitz offensichtlich mehr als die große Kunst:

*„Gewiß die großen Meister Poussin, LeBrun, Girardon, Mansard und viele andere haben der Nation durch ihre Verbesserung des Geschmacks in den Kunsterzeugnissen , und die Bildung guter Schüler einen dauerhaften Vorteil als ein Condé, Turenne, Luxenbourg, Vauban, Villars und andere Feldherren, gebracht: durch diese wäre Frankreich ungeachtet seiner ansehnlich erweiterten Grenzen, unter der unerschwinglichen Schuldenlast gänzlich verarmet, und in Verfall gerathen, wenn ihm nicht jene auf der anderen Seite wieder aufgeholfen hätten. Das Genie zur Erfindung wurde durch die Künsten erweckt, und der gute Geschmack raffinirt, so dass in allem, was Kleider, Hauseinrichtung, Lustgebäude, Equipagen, Tafel Service, und überhaupt den Luxe, biß zur Uppigkeit betrifft, Frankreich dadurch die Gebieterin geworden ist: unendliche Summen sind dahin abgegangen, und viele gehen ungeachtet andere Nationen die Arbeiten der Franzosen nachzuahmen und sich nach ihnen zu bilden befeisigen, noch dahin."*²⁴²

²⁴⁰ Wagner, Geschichte, 1967, S. 37.

²⁴¹ Ebd. S 37 – 38.

²⁴² Ebd. S 38.

Diesem Konzept lag auch nicht mehr der sich aus der Renaissance herleitende idealistische Künstlerbegriff zugrunde. Die Kunst sollte danach die Basis für das wirtschaftliche Schaffen darstellen, der Künstler sollte eher utilitaristisch orientiert sein. Die Orientierung des Kunstgeschmackes an Frankreich, besonders in der Druckgrafik und Kleinplastik galt damals in Wien noch als modern. Den Überlegungen von Kaunitz lag eine starke Betonung des Kunstgewerblichen zugrunde.

Kaunitz verweist auch auf die Entwicklung Italiens, das von den Reisenden nicht immer nur wegen der Altertümer, sondern auch wegen der Werke der vielen neueren Meister besucht wird. Österreich und Deutschland seien im Rückstand: *„In Ew. Majestät Ländern, gleichwie bey dem meisten Theile der deutschen Nation, hat der Einwohner mehr Fleis als natürliches Genie, und auch dieses ist mehr zu den Mechanischen, als zu den Schönen und freyen Künsten aufgelegt.“*²⁴³

Kaunitz meint: *„Daher sind unsere Künstler im Nachmachen, Copiren und Nachahmen sehr glücklich; aber was neues von sich selbst zu ersinnen und ans Licht zu bringen, dazu fehlt es ihnen an der Erfindungskraft: sie lernen handwerksmäßig, behelfen sich immer mit fremden Mustern, Zeichnungen, Modellen und Rißen, und bleiben so ewig Mechanische Nachahmer.“*

Die Ursache dieses Mangels an Originalität erkennt der Fürst in der unzureichenden Bildung und Schulung der Künstler: *„Selten hat das Genie aus eigenen Kräften genug Stärke, sich in den schönen Künsten bis zur Erfindung, und eigener Componirung zu schwingen, weil es sich ohne ein kunstmässiges Studium, d .i. ohne eine überlegte philosophische Kenntniß der schönen Natur, Betrachtung der Antiken und besten Kunstwerke, Unterricht in der Mythologie, und Farbelkunde, und vornehmlich ohne gute Anleitung nicht zu helfen weis.“*²⁴⁴

Durch die Errichtung der verschiedenen älteren Akademien sei allerdings bereits viel Gutes geschehen, *„[.....] aber mit all dem noch nicht was Vollkommenes noch Ganzes gemacht worden; daher man sich von diesen Anstalten diejenigen Früchte nicht versprechen könne, die sich durch Verschaffung der noch abgängigen Hilfsmittel in einer Stadt wie Wien erzeugen ließen, und die Ew. Maj. glorreicher Regierung würdig wären.“*²⁴⁵

Der Plan von Marcy zielte in erster Linie auf eine bessere Organisation durch Zusammenlegung. Kaunitz hingegen wollte die Erweiterung und damit die Verbesserung der zum Studium erforderlichen Kenntnisse. Er dachte aber an die Errichtung einer Akademie, welche den theoretischen Teil der Kunst im vollsten Sinne, also schöne Künste, Wissenschaften, Poesie, Allegorie und Mythologie und

²⁴³ Ebd. S. 38.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Lützow, Geschichte, 1877, S. 52.

Altertumskunde neben dem praktischen Kunstunterricht umfassen sollte. Sie sollte den Namen „Akademie der schönen Künste und schönen Wissenschaften“ führen.

Damit lebte der seinerzeitige Plan von Leibniz aus dem Jahre 1712 für eine „wissenschaftlich-praktische Sozietät“, in der neben Literatur auch Mathematik und Physik unterrichtet hätte werden sollen, wieder auf. Kaunitz stand den Naturwissenschaften nicht besonders nahe. Er schlug daher eine geisteswissenschaftliche und humanistische Ausrichtung vor. Der Staatskanzler hatte auch bereits konkrete Organisations- und Unterrichtspläne entworfen. Der zentralen Bedeutung der Zeichnung wird hier Rechnung getragen. Ferner sind die neuen Erfordernisse im Bereich der Baukunst berücksichtigt.

Kaunitz schlägt vor, folgende akademische Schulen zu bilden: „I. die erste Zeichnungsschule für Anfänger (Nachzeichnen), II. die Zeichnung nach Modellen aus Gips, besonders Antiken, III. die Zeichnung und Modellierung nach der Natur (Modell oder Gliedermann), IV. das anatomische Studium, V. die Baukunst, und zwar Arithmetik, Geometrie oder Messkunst, Anfangsgründe der Mechanik, Perspektive, Säulenordnungen, Grund- und Aufriss, Bauüberschläge und Materialienkunde, VI. öffentlicher Unterricht in Fabellehre, Allegorie, Historie, Altertumskunde und Kunstgeschichte, erteilt durch zwei Mitglieder der Klasse der schönen Wissenschaften.“²⁴⁶

Die „schönen Wissenschaften“ will Kaunitz in eine philosophische, poetische und historische Klasse gliedern.²⁴⁷ Im Sinne des damaligen Verständnisses sind im theoretischen Teil der Poesie neben Dramaturgie und Geschichte auch die griechischen und römischen Altertümer zu verstehen. Einflüsse des von Kaunitz 1732 in Leipzig bei Johann Friedrich Christ belegten literarischen Kollegs und der Ideen von Winckelmann sind hier erkennbar.

Kaunitz hat sich organisatorisch und methodisch an den akademischen Lehren der Renaissance, die für den aufkommenden Klassizismus wieder an Bedeutung gewonnen hatten, orientiert.²⁴⁸

Der Staatskanzler regt auch an, die Satzungen und die Privilegien der Kupferstecherakademie auf die Gesamtakademie zu übertragen.

Dieser Plan wurde dilatorisch behandelt und Kaunitz erhielt ihn ohne Bemerkung nach mehreren Monaten zurück.

²⁴⁶ Wagner, Geschichte, 1967, S. 40.

²⁴⁷ Lützow, Geschichte, 1877, S. 53.

²⁴⁸ Plank, Zeichenunterricht, 1999, S. 118.

In einem Vortrag vom 24. März 1771 ersuchte er, den Staatsrat zu befassen.²⁴⁹ Staatsrat und Kommerzienrat stimmten den Ausführungen zu. Kaunitz fasste daher für einen neuerlichen Vortrag das Projekt nochmals kurz zusammen, er regt Stipendien für mittellose Schüler an und bat auch die Kostenfrage zu klären. Letztlich, angesichts der Zustände an der Malerakademie war das Projekt unaufschiebbar und wurde am 15. Mai 1771 beschlossen, allerdings – auch wegen der nicht geklärten Kostenfrage – nicht in der erweiterten Form einer Akademie der schönen Künste.²⁵⁰

Die Resolution von Kaiser Joseph lautete: *„Ich genehmige diese auf die Beförderung der schönen Künste und Wissenschaften abzielenden Anträge vollkommen, und wird Mir der Fürst wegen der Statuten und particular-Einrichtung dieser solchergestalt vereinigt werdenden Academie das erforderliche seiner Zeit weiters gutächtlich an die Hand geben. Da aber die Ausführung des ganzen Plans mehrere Kösten erfordert, so wird in diesem Anbetracht es damit, biß auf zukünftige beßere Zeiten, annoch Anstand haben müßen ...“*²⁵¹

Ungeachtet dieser restriktiven Entscheidung beantragte Kaunitz im November 1771 den protestantischen Gelehrten **Friedrich Justus Riedl** aus Erfurt für den Unterricht der theoretischen Fächer zu berufen, was nach anfänglicher Genehmigung dann an persönlichen Intrigen scheiterte.²⁵²

Im März 1772 wurde **Graf Losy von Losymthal**, der Protektor der Maler- und Bildhauerakademie, zur Resignation veranlasst.

Die Vorschläge von Maron

Die Kaiserin übergab Kaunitz auch den vom Maler Anton von Maron eingeholten Plan, der bei der Vereinigung berücksichtigt werden sollte.²⁵³

Maron hatte die Kaiserin überzeugt, dass die unabhängigen und sich konkurrierenden Kunsthochschulen straffer verwaltet werden mussten. Es ging ihm aber nicht nur um eine verwaltungstechnische Reform. Vor allem hielt er ein neues kunstpolitisches Konzept

²⁴⁹ Wagner, Geschichte, 1967, S. 40.

²⁵⁰ A.d.A., VA 1771, fol. 173 – 178. Lützow verweist auf das Sitzungsprotokoll Cab. Arch., Staatsr. A. v. 22. Mai 1771. Daraus ergibt sich, dass in der Diskussion eine Gründung in erweiterter Form grundsätzlich positiv beurteilt wurde (Lützow, Geschichte, 1877, S. 53).

²⁵¹ Zit. n. Wagner, Geschichte, 1967, S. 41.

²⁵² **Friedrich Justus Riedl** war dann Ehrenmitglied der Akademie und Privatgelehrter in Wien. Ab 1773 war er mit der Herausgabe von Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums beauftragt. Er hat auch die Vorrede zu Scheybs Orestrio verfasst. Riedl trat später als Vorleser und Bibliothekar in die Dienste von Kaunitz.

²⁵³ Vortrag von Maron bezüglich Verbesserung des Unterrichtes an der Akademie (auch: Vorschläge des Anton Maron, Maler in Rom zur besseren Einrichtung des Unterrichtes an der Akademie), A.d.A., VA 1772, fol. 1 - 8.

im Sinne des Klassizismus und eine theoretische Neuorientierung im Sinne von Mengs und Winckelmann für notwendig.²⁵⁴

Maron forderte eine durchgreifende Reform des Zeichenunterrichts und dessen Konzentration in der Malerakademie. Anstatt sich zu streiten, sollten die Direktoren der einzelnen Abteilungen abwechselnd die Aufsicht über das gemeinsame Zeichnen der Akademieschüler nach dem Modell überwachen.

Seine Vorschläge orientierten sich am Ausbildungsprogramm der Accademia di San Luca. *„Gleich Anfangs sollen junge Leuthe die allernöthigsten Grund Regeln der Geometrie und Perspectiv beygebracht werden, weilen dadurch, wann man sie geometrischen Figuren ohne Linien und Zirkel von freyer Hand zeichnen lasst, am leichtesten die Richtigkeit ihres Auges, als ein Hauptsächliches Requisit kann ersehen, und bey selben befestiget, bisweilen auch, wann es etwas mangelhaft verbessert werden kann.“*²⁵⁵ Er empfiehlt den Schülern das Zeichnen nach italienischen Meistern der Blütezeit, insbesondere Raphael, Michelangelo, Correggio, den Brüdern Carracci und Dominichino, *„...auf dass sie sich gleich an den wahren und guten Gusto gewöhnen und nicht ausschweifen“*.²⁵⁶

Zum Studium der Schönheit und der schönen Proportionen fordert Maron das Kopieren von Gipsabgüssen oder von antiken Skulpturen. Die Imitatio-Vorstellung Winckelmanns kommt hier zum Ausdruck.

Dieses System folgte dem seit der Renaissance bekannten Ausbildungsprogramm. Nach dem Erwerb der geometrischen Grundkenntnisse folgte der „Dreischritt“: Zeichnen nach der Vorlage, nach dem Runden und nach dem Modell.²⁵⁷

Die kaiserliche Gemäldegalerie, die Hofbibliothek und die Kupferstichsammlung sollen den Schülern zugänglich gemacht werden, sie sollen dort auch kopieren. Ein zu langes Kopieren der Lehrlinge bei ihren Meistern lehnt er aber ab, weil dies zu einem Verfall der Künste beiträgt. Die Schüler sollen *„... sobald als möglich selbe zu componieren anfangen“*.²⁵⁸

Er fordert eine Wiederbelebung der Preisverteilungen nach dem Muster der römischen Akademie. Maron empfiehlt, *„[.....] junge Künstler nach Wälschland zu schicken, das, was die letzte hand an die Vollkommenheit leget, diejenigen so durch beständigen Fleiße in der Academie und abgelegte Proben ihrer Geschicklichkeit solche Gnade verdienet, werden da, und*

²⁵⁴ Betthausen, Winckelmann u. Maron, 2002, S. 82.

²⁵⁵ Zit. n. Plank, Quellentexte, 1997, S. 13.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Unter dem „Runden“ (auch „Rundung“) sind die richtigen Umrisse und schönen Formen nach „runden Gybssachen“ oder „Antichen“ zu verstehen.

²⁵⁸ Zit. n. Plank, Quellentexte, 1997, S. 14.

hauptsächlich in Rom, welches in ganz Italien der reichste Ort an Antiken, und Capital Mahlereyen ist, ihr bis hieher gepflanztes Talente festsetzen."²⁵⁹

Als Ergänzung zur praktischen Ausbildung fordert Maron eine theoretische Auseinandersetzung mit der Kunst. Als Lektüre empfiehlt er „*das kleine aber auserlesene Werklein des Cav. Mengs, kön. spanischen ersten Kabinettsmalers und größten Künstlers unserer Zeiten*“.²⁶⁰ Der Zutritt soll allen lernbegierigen Talenten möglich und gestattet sein. Maron regt auch an, dass die Kinder von wohlhabenden Leuten die Akademie besuchen sollten. Nach einem Jahr sollen die Unfähigen ausgeschieden werden, den talentierten armen Schülern sollen Unterstützungen (Stipendien) gewährt werden.

Ganz im Sinne des aufgeklärten Absolutismus lag auch die Empfehlung von Maron, einflussreiche Persönlichkeiten, Gelehrte und Kunstliebhaber an die Akademie zu binden.²⁶¹

Maron ging es darum, die Kunst in den Dienst des Staates zu stellen. *Pascher* weist darauf hin, dass *Sperges* mit Maron freundschaftlich verkehrte und ihm „während seines Aufenthaltes in Wien so viele Gefälligkeiten erwies, dass ihm dieser noch nach seiner Rückkehr nach Rom in einem Brief dankte und sich die Freiheit nahm, *Sperges* in die bekannte Malerakademie von St. Lucas in Rom einschreiben zu lassen.“²⁶²

Am 18. Oktober 1772 erhielt die alte Maler-, Bildhauer- und Baukunstakademie ein Dekret, in welchem unter einem die Ernennung von Kaunitz zum Protektor und des aus Dresden stammende Malers **Kaspar Sambach** (1715 – 1795) zum Direktor verfügt wurde.²⁶³

In einem Bericht vom 27. Oktober 1772 und unter Bezugnahme auf die Vorschläge Marons stellte Kaunitz klar, dass die Vereinigung auch die Graveurakademie mit umfassen müsse und erbat sich das kaiserliche Placet.²⁶⁴ Der Plan von Maron fand bei Kaunitz Unterstützung. Die Vorschläge würden aber nicht alle Kunstgattungen betreffen, sondern nur die Zeichnung und Malerei sowie deren Methodik. Die Kupferstecherei und das Verschneiden, die „Erhabene Arbeit“, habe Maron außer Acht

²⁵⁹ Ebd. S. 15.

²⁶⁰ Zit. n. Lützow, Geschichte, S. 54. Es handelt sich um Mengs' „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey“, 1762, Zürich; eine zweite Auflage ist 1771 in Wien erschienen. Die von Lützow (Geschichte), S. 54, in diesem Zusammenhang mit 1774 angegebener Datierung dürfte schon im Hinblick auf den zeitlichen Ablauf der Akademiegründung offensichtlich unrichtig sein.

²⁶¹ Betthausen, Winckelmann u. Maron, 2002, S. 83.

²⁶² Pascher, Sperges und die Künste, 1967, S. 38. Er verweist dabei auf zwei Briefe Marons vom 18. November 1772 und vom 6. März 1773, die dieser an Sperges gerichtet hat (H.H.StA., Rom Varia, Fasz. 57).

²⁶³ Lützow, Geschichte, 1877, S. 54.

²⁶⁴ Neuerlicher Vortrag von Kaunitz in Angelegenheit der Vereinigung sämtlicher Akademien vom 27. Oktober 1772, A.d.A., VA 1772, fol. 88 - 93.

gelassen. Zum Plan Marons werde er später Detailbestimmungen vorlegen und den Zeichenunterricht in dieser Weise reformieren. Kaunitz legte ein neues Gesamtkonzept vor und erbat die Genehmigung für eine neue Verfassung. Er legte Wert auf die Vertretung des Adels und der Gelehrten im Ratskörper der Akademie.

Am 1. November 1772 wurde der Kommerzienrat benachrichtigt sowie den Direktoren der Maler- und Bildhauerakademie, der Baukunstschule, der Kupferstecher- und der Gravier- und Bossierakademie mitgeteilt, dass die Kaiserin die Vereinigung aller bisher gesonderten Schulen zur „k.k. vereinigten Akademie der bildenden Künste“ befohlen habe.²⁶⁵ Die Leitung der einzelnen Schulen blieb in den Händen der bisherigen Direktoren, nämlich Sambach, Hohenberg, Schmutzer und Domanöck. Alle vier zusammen sollten aber nur einen „Akademischen Körper“ bilden. Kaspar Sambach fungierte als Oberleiter. Neben ihm war Joseph Hauzinger als Professor für Historienmalerei tätig. Vincenz Fischer, Jacob Schletterer, Christian Brand und Joseph Pasch behielten ihre Stellungen als Lehrer der Architektur, der Plastik, der Landschaftsmalerei und der Anatomie. Nach dem Tode von Schletterer (1774) wurde Johann Baptist Hagenauer zum Professor für die Bildhauerei bestellt.

Das neue Konzept für die Akademieorganisation lässt klassizistische Ansätze erkennen, verfolgt aber auch pragmatisch-ökonomische Interessen. In der Baukunst soll die technische Entwicklung berücksichtigt werden. Die Spezialisierung der Malerei in Historien- und Landschaftsmalerei orientiert sich an den neuen Erfordernissen der Kunstproduktion.²⁶⁶

Nach *Wagner* meldete Kaunitz der Kaiserin am 20. November 1772 den Vollzug der Vereinigung.²⁶⁷ Der Sohn des Protektors Graf Joseph Kaunitz-Rietberg wurde zu dessen Stellvertreter und zum Präsidenten der Ratsversammlung ernannt. Das Amt des Sekretärs übernahm Sonnenfels. Am 16. Jänner 1773 wurden die Mitglieder zur Wahl des ersten akademischen Rates in das Universitätsgebäude einberufen.

²⁶⁵ Note der Akademie an den Hofcommerzien-Rath bezüglich der Vereinigung sämtlicher Akademien vom 1. November 1772, VA 1772, fol. 94 – 97.

²⁶⁶ Vgl. Plank, Zeichenunterricht, 1999, S. 119.

²⁶⁷ Zur Datierung der Akademievereinigung gibt Sammer, Statuten, 1980, S. 57, eine Zusammenstellung: Wagner, Geschichte, 1967, S. 43: 20. November 1772 (keine Quellenangabe); Lützow, Geschichte, 1877, S. 55: 16. Jänner 1773 (keine Quellenangabe); gemäß VA 1772, fol. 116 wird von Sammer der 21. November 1772 als Datum zur Bestätigung der bereits vorher erfolgten Vereinigung angeführt.

Ungelöst blieb der Privilegienstreit. Kaunitz setzte sich für eine Aufhebung der Zünfte ein, blieb aber erfolglos. Erst unter Joseph II. wurde 1783 das Ausbildungsmonopol der Akademie übertragen.

16. Der Satzungsentwurf von 1773

Nach den Vorstellungen von Kaunitz hätte die neue Akademie auf der Grundlage der Satzungen, Privilegien und Freiheiten der Kupferstecherakademie errichtet werden sollen.²⁶⁸ Kaunitz erstellte dann aber 1773 einen eigenen **„Entwurf zu den Satzungen der k.k. Akademie der vereinigten bildenden Künste“** (auch „Statutenentwurf“).²⁶⁹ Dieser Entwurf wurde nicht verbindlich verlautbart, aber als „Rechtsusus“ über ein Vierteljahrhundert im Wesentlichen angewandt. Möglicherweise ist das mit inhaltlichen Differenzen über die Art des Zusammenschlusses ihrer Klassen zu begründen, die zwischen einigen Professoren ausgebrochen sind.²⁷⁰ Man argumentierte, dass die Schulen nur näher zusammengedrückt und nicht wirklich verschmolzen seien. Wieder musste Kaunitz gegen den „vorsätzlich genährten Partheigeist“, der die Wirksamkeit der Akademie lähmte, mit Verordnungen vorgehen.²⁷¹ Vor allem Schmutzer erwies sich als Stein des Anstoßes. Seine Lebensgeschichte gibt darüber Auskunft.²⁷²

Offensichtlich wollte man auch vor einer endgültigen Festlegung die Akzeptanz erhöhen und das tatsächliche Funktionieren der Regelungen ausprobieren. Die organisatorischen Strukturen, die der Statutenentwurf vorgibt, sind als Rahmenrichtlinie zu sehen. Sie wurden pragmatisch und nicht starr verbindlich gehandhabt, sodass die Anpassung an sich wandelnde Bedingungen, Aufgaben und Ausbildungserfordernisse möglich war.

²⁶⁸ Wagner, Geschichte, 1967, S. 39.

²⁶⁹ A.d.A., Miscel. 2/3, 1773, fol. 80 – 94. Laut Lützow ist dieses Konzept mit Korrekturen von Sonnenfels versehen (Lützow, Geschichte, 1877, S. 57, FN 1).

²⁷⁰ Schreiben des Baron Stirn vom Februar 1773, zit. n. Plank, Zeichenunterricht, 1999 S. 118; siehe auch Lützow, Geschichte, 1877, S. 57.

²⁷¹ A.d.A., Verordnungen vom 13. August und 20. Oktober 1773; zit. n. Lützow, Geschichte, 1877, S. 58.

²⁷² In der in den A.d.A., 1774 fol. 1 – 6, aufbewahrten Biographie, die er lt. Lützow wahrscheinlich selbst verfasst hat, stellt Schmutzer die Angelegenheit wie folgt dar: *„Nach geschehener Vereinigung war Schmutzer ein Stein des Anstosses, sowohl im Modellstellen, Corrigiren als dem Anhang der frequentirenden Schüler; jeder forderte beständigen Unterricht von selbem allein; der durch anwachsende Schikanen gehäufte Verdruss verursachte, dass sich Schmutzer von dem Protectorate die Entlassung von dem Zeichnungsfach, und nur die Kupferstecherschule allein zu besorgen, erbeten hat.“* (zit. n. Lützow, Geschichte, 1877, S. 57) Zur Problematik der Eigenhändigkeit von Schmutzer, siehe Plank, Quellentexte, 1997, S. 24.

Festzuhalten ist, dass auch der nicht genehmigte Statutenentwurf zur Rektoratsverfassung von 1751 von der vereinigten Akademie als grundsätzliche Richtschnur bis 1800 angewendet wurde.²⁷³

Erst mit dem **Statut von 1800**, das weitgehend auf den Kaunitz-Entwurf von 1773 zurückgeht, erfolgte eine juristisch verbindliche Promulgation. Die Promulgationsklausel des Status von 1800 beruft sich auf Maria Theresia.

Die probeweise Anwendung bedeutender Rechtsnormen war damals üblich. Auch das 1786 fertig gestellte Allgemeine Bürgerliche Gesetzbuch wurde vor der allgemeinen Promulgation im Jahre 1811 probeweise zunächst nur in Galizien in Kraft gesetzt.

Vor Eingang in die Darstellung der einzelnen Bestimmungen des Satzungsentwurfes ist grundsätzlich folgendes festzuhalten:

Die durch den Vorrang des öffentlichen Wohls getragenen Regelungen spiegeln die Ideen des aufgeklärten Absolutismus wieder. Sie schaffen zwar einerseits weitgehende Selbständigkeit, andererseits aber keine wirkliche Autonomie. Die Tendenz, Wissenschaft und Kunst zu reglementieren, ist nicht zu übersehen. Dies wird auch aus den Zustimmungsvorbehalten bei den Organ- und Professorenbestellungen besonders deutlich.

Der Entwurf weist elitäre Züge auf, die auf die Vorschläge Marons zurückgehen. Die Akademie ist aufgrund der Zusammensetzung ihrer Organe und deren Aufgabenstellungen nicht nur als eine Kunstschule, sondern auch als eine Kunstgesellschaft zu betrachten. Um eine staatstragende Schicht an sich zu binden, wurden zahlreiche Privilegien gewährt, aber auch neue Abhängigkeiten geschaffen. Der Entwurf lässt sich auch in das Bestreben einordnen, Kodifikationen von bleibendem Wert, wie auch das Allgemeine Bürgerliche Gesetzbuch, zu schaffen.

²⁷³ Plank, Zeichenunterricht, 1999, S. 118, verweist darauf, dass ein nicht realisierter Statutenentwurf von 1785 vorliegt. Dieser wäre für den schulischen Zeichenunterricht bedeutsam gewesen. . (Nachlaß des Haus Hof und Staatskanzlers Fürsten Kaunitz, STA AVA, STHK, Kt. 75, 15, fol. 1 – 19.)

16.1 Die Akademiegliederung

Gemäß Abs.I ist der Name der Anstalt „Akademie der vereinigten bildenden Künste“. ²⁷⁴ Die Schule zerfiel in fünf „Haupteintheilungen“, nämlich in Malerey, Bildhauerey, Erzverschneiderey, Baukunst und Kupferstecherey.

Als erster **Direktor** wurde **Kaspar Sambach** (auch: Zambach) bestellt. Sperges hatte sich mit seinem Vorschlag, die Leiter der einzelnen Akademien als Professoren zu übernehmen und über alle nur einen einzigen hervorragenden Direktor zu stellen, nicht durchgesetzt. ²⁷⁵ Da die Kaiserin bereits Sambach und Hohenberg zu Direktoren ernannt hatte, blieb nichts übrig, als Schmutzer und Domanek den gleichen Titel zuzuerkennen. Zu Abs. IV des Entwurfes ist allerdings folgendes angemerkt: „Da diese Satzungen nicht für die gegenwärtige Zeit allein sondern für beständig ertheilt sind, so wird hier nur eines Direktors Erwähnung gemacht, weil Ihro Majestät gnädigst entschlossen, dass künftig nur ein Direktor bestellt werden soll. Bey Vereinigung der ehemaligen abgesonderten Akademien haben Ihro Majestät die Direktore deselben, Herr Schmutzer, Herr Zambach, Herr Domanek und Herr von Hohenberg sich zum Direktor seiner Klasse benennet, und diese vier geschickten Männer alle die Vorzüge und Unterscheidung angedeihen lassen, welche künftig nur einem Direktor vorbehalten sind.“ ²⁷⁶

Gemäß Abs. IV des Satzungsentwurfes soll dann „beständig ein Historienmaler von unterscheidender Fähigkeit und ein Mann von einem festgesetzten Ruhme gewählt werden“. Die Bestätigung des Direktors hat sich die Monarchin unmittelbar vorbehalten.

Schulen

Die tatsächliche Gliederung erfolgte aber zunächst in fünf „Schulen“:

I. „Maler- und Bildhauerschule“ mit der angeschlossenen Schule der historischen Zeichnungsgründe; II. „Kupferstecherschule“; III. „Bildhauerschule“; IV. „Graveur- und

²⁷⁴ Volltext des Satzungsentwurfes in: Sammer, Statuten, 1980, S. 41ff.

²⁷⁵ Dieser Plan ist durch einen Bericht von Sperges im Zusammenhang mit ähnlichen Organisationsvorschlägen des Malers Johannes Steiner aus dem Jahre 1784, zu denen Sperges Stellung genommen hat, dokumentiert (Sperges an Kaunitz, A.d.A. 1784, fol. S. 86ff; vgl. auch Pascher, Diss. 1965, S. 138).

²⁷⁶ Zit. n. Sammer, Statuten, 1980, S. 43.

Erzverschneideschule"; V. „Architekturschule". Die Schulen wurden von den im Zuge der Vereinigung bestellten Direktoren weiter geleitet. Die Leitung der Bildhauerschule wurde Jakob Schletterer übertragen. 1786 wurde als VI. Schule die „Manufakturzeichenschule" unter der Leitung von Johann Baptist Drechsler angeschlossen.

Die „Malerei- und Bildhauerschule" zerfiel in mehrere **Klassen** bzw. Nebenabteilungen: Historien-, Landschafts-, Blumen- und Tiermalerei. Aus der Sicht der Jahrhundertwende versteht *Füebli* diese „erste Schule" als allgemeine und grundsätzliche, „in weitläufigem Verstande". In der „Klasse der Anfangsgründe der historischen Zeichnung" wird ein aufbauender Elementarzeichnenunterricht „von den Principien der ersten Umrisse" bis zur genauesten Vollendung nach Modellen und „mannigfaltigen vortrefflichen akademischen Originalzeichnungen in verschiedenen Manieren" geboten.²⁷⁷ Dieses Konzept geht auf die Anregungen von Maron zurück.

Diese Gliederung zeigt, dass der Satzungsentwurf nur als grundsätzliche Richtlinie gesehen wurde und die tatsächliche Organisation flexibel und pragmatisch gestaltet wurde.

Wagner gibt im Anhang zu seiner Akademieggeschichte einen tabellarischen Überblick über die im Zeitablauf sich ändernde Gliederung und die einzelnen Fächer sowie die tätigen Professoren.²⁷⁸

16.2 Die Organe der Akademie

Die Vereinigte Akademie wird als „**ganzer Körper**" definiert und gemäß Abs. II unter einem **Protektor** in „**drey Klassen**" unterteilt: I. in den **akademischen Rath**, II. in die **Mitglieder** und III. in die **Schüler der Akademie**.

²⁷⁷ Füebli, *Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten*, Erster Theil, 1801, S. 23; vgl. auch Plank, *Zeichenunterricht*, 1999, S. 119.

²⁷⁸ Wagner, *Geschichte*, 1967, S. 364ff.

„Sämtliche Glieder der Akademie“ haben entsprechend ihrer standesmäßigen und gesellschaftlichen Position die Akademie zu beraten, zu fördern, und die Künste zu unterstützen.

Protektor

Der Protektor ist „**unmittelbares Oberhaupt**“; er hatte neben wichtigen Repräsentations- und Präsidialfunktionen den Verkehr der Akademie mit dem Monarchen zu vermitteln. Seine Aufgabe bestand auch darin, die Preise zu verleihen und die Diplome der Räte und Mitglieder zu approbieren. Dem Protektor waren sämtliche Protokolle zu übergeben.

Als erster Protektor wurde der Hof- und Staatskanzler Fürst Kaunitz ernannt. Kaunitz hat diese Funktion bis zu seinem Tod 1794 ausgeübt.

Für künftige Bestellungen ist durch den akademischen Rat eine Person von hohem Adel, „welche Einsicht in die Künste mit der Neigung, sie zu befördern, verbindet und bereits eine ansehnliche Würde bekleidet“, vorzuschlagen (Abs. III).

Akademischer Rat

Der akademische Rat ist das wichtigste Gremium. *Weinkopf* charakterisiert ihn als „Oberdirektion“. Er soll aus zwanzig Personen bestehen, teils Liebhabern der Künste, teils wirklichen Künstlern. Acht Mitglieder sollen von Adel oder Gelehrte sein. Es sollen vorzüglich solche Personen sein, die über ihre Einsicht in die Künste eindeutige Beweise erbracht haben, bzw. sich als Wissenschaftler einen Namen gemacht haben. „Unter der Zahl dieser Acht ist der **beständige Sekretär** der Akademie bereits mitinbegriffen, dem seine Verrichtungen eine verbreiteter Theorie der bildenden Künste und desjenigen Theiles der Gelehrsamkeit, welche zu ihrer Beleuchtung dienet, unentbehrlich machen“ (Abs. IV).

Ferner sollen dem Rat zwölf Künstler als „**wirkliche Räte**“, bzw. „wirkliche Künstler“ angehören. Explizit genannt sind: der Direktor sowie die Professoren der Historie, der Landschaftsmalerei, der Bildhauerei, der Architektur und der Erzverschneidung und der Kupferstecherei, zusätzlich Mitglieder der Kunstklassen. Daneben ist die Wahl von „**Ehrenräten**“ erlaubt. Der Professor für Kunstanatomie ist stets Ehrenrat.

Der ordentliche Rat der Akademie sollte einmal monatlich abgehalten werden. Ungeachtet der Adelsprivilegien votieren die dem Rat angehörenden Künstler zuerst. Der Rat wählt den **Direktor** der Gesamtakademie sowie die staatlich besoldeten **Professoren**. Die Bestätigung des Direktors war dem Monarchen, die der Professoren dem Protektor vorbehalten.

Als erste adelige und gelehrte Räte wurden am 21. März 1733 der Sekretär Joseph von Sonnenfels, Joseph Freiherr von Sperges, Anton Freiherr von Doblhoff-Dier, Johann Baptist Freiherr von Stirn, Friedrich Freiherr von Kettler, Paul Anton von Gundel und Hofrat von Reitzer bestellt. Als Kunsträte wurden der Bildhauer Friedrich Wilhelm Beyer, der Architekt Franz de Paula Hillebrandt, der Kupferstecher Joseph Janota und der Graveur Martin Kraft vom Protektor bestätigt, für die Maler wurde Anton Maulbertsch bestellt.

Als erster Präsident (Präses) des Akademischen Rates fungierte bis 1774 Joseph Graf Kaunitz, der Sohn des Protektors. Ihm folgte Friedrich Freiherr von Kettler und nach dessen Tod 1783 Joseph von Sperges.

Akademiesekretär

Wesentliche Aufgaben des Sekretärs waren Protokollführung und Festreden. Er hatte den theoretischen Unterricht zu organisieren und die Akademiker in allen grundsätzlichen Belangen und in den Nebengewissenschaften zu beraten. Das von ihm erstellte Protokoll hatte er dem Protektor vorzulegen. Weiters waren von ihm alle Urkunden zu entwerfen und der Schriftverkehr der Akademie zu führen sowie bei großen akademischen Feiern die Festreden zu halten. Der Akademiesekretär führte auch die Oberaufsicht über die Bibliothek.

Als erster Akademiesekretär wurde **Joseph von Sonnenfels** bestellt. Er übte dieses Amt bis 1811 aus und wurde dann als Ratspräsident berufen.

Gemäß Abs. XI führt ein **Sekretariatsadjunkt** die Matrikel und die Verrechnung. Er vertritt im Verhinderungsfall den ständigen Sekretär. Nach dem Ausscheiden von Wenzel Tassara wird auf Fürsprache von Sperges im September 1787 der Archivar **Anton von Weinkopf** zum Sekretariatsadjunkten ernannt.²⁷⁹ Kaunitz beauftragte ihn

²⁷⁹ **Anton Benjamin Edler von Weinkopf** war Kanzlist im geheimen Haus-, Hof- und Staatsarchiv. Er wies Zeichentalent auf und wurde, weil er Münzen und Medaillen dokumentierte, auf Staatskosten von

mit der Bestandsaufnahme der Sammlungen, Preisarbeiten und Aufnahmestücke der Akademie. Der erste Teil dieser Beschreibung, der von Weinkopf um eine historische Einleitung und eine Darstellung der Akademieorganisation ergänzt wurde, erschien 1783 gedruckt. Der zweite Teil, der 1790 abgeschlossen wurde, blieb zunächst unveröffentlicht. Erst 1875 wurden beide Teile neu publiziert.²⁸⁰ Die Darstellung von Weinkopf ist eine zeitnahe und wertvolle Quelle zur Geschichte der Akademie geworden.

Mitglieder

Das Gremium der **Mitglieder** ist aus **einheimischen** und **fremden Künstlern** zu bilden. „Wirkliche“ und „Ehrenmitglieder“ werden unterschieden. Die Kandidaten haben als Aufnahmearbeit Probestücke vorzulegen, die vom akademischen Rat anonym und unparteiisch zu prüfen sind. Der Rat entscheidet mit Stimmenmehrheit. Im Abs. V. ist festgelegt, dass die Akademie „in Beurtheilung der Nationalaufnahmestücke sogar strenger als in Beurtheilung der Fremden zu Werke gehe, weil Wir nie Willens sind, die der Akademie erteilten Befreyungen Halbkünstlern zuzuwenden.“

Cerny weist darauf hin, dass gegen Ende des 18. Jahrhunderts Schüler der Wiener Akademie, die den Großen Akademiepreis erhalten hatten, durch eine interne Regelung automatisch wirkliche Mitglieder der Akademie geworden sind. Diese Regelung wurde nach 1784 aber wieder außer Kraft gesetzt.²⁸¹

Die **wirklichen Mitglieder** erhalten das Recht, sich öffentlich „k .k. Maler, Bildhauer usw.“ je nach ihrer Kunst zu nennen. Sie können ihre Kunst „entweder hier oder sonst in allen Unsern Erbländern unabhängig von allen Innungsverbindlichkeiten mit so vielen Gehülffen als es ihm nötig seyn sollte ausüben.“ Sie haben (gemäß Abs. XIII) „von Zeit zu Zeit die Akademie zu besuchen, zur Aneiferung der Schüler nach der Natur mitzuzeichnen und die Akademie mit einem Werke ihrer Kunst zu bereichern.“ Sie sollen alle zwei Jahre ein Stück ihrer Arbeit in der Akademie ausstellen.

Ab Aufnahme genossen die Mitglieder die Akademiebefreiungen gemäß Abs. XVII. Die Mitglieder waren von der Gewerbesteuer befreit und von der Militärstellung

Schmutzer weiter ausgebildet. Eine ausführliche Darstellung über die Berufung Weinkopfs gibt Pascher, Diss., 1965, S. 151.

²⁸⁰ Weinkopf Anton, Beschreibung der k.k. Akademie der bildenden Künste in Wien 1783 und 1790, Wien, 1875.

²⁸¹ Cerny, Die Mitglieder der Wiener Akademie, 1978, S. 6.

ausgenommen. Eines der wichtigsten Privilegien war, dass sie von der ordentlichen Gerichtsbarkeit ausgenommen waren und der Jurisdiktion des Hofmarschallamtes unterstanden. Dieses Privileg ist im Zusammenhang mit der anlässlich der Universitätsreform diskutierten akademischen Sondergerichtsbarkeit an der Universität Wien zu sehen.²⁸²

Auch erfolgreiche Studenten können bereits Privilegien in Anspruch nehmen.

Die Mitglieder sind verbunden, ihre Schüler und Söhne, die sich der Kunst widmeten, an die Akademie zu schicken (Abs. XVI).

Neben den **wirklichen Mitgliedern** sind auch **Ehrenmitglieder** vorgesehen. Ehrenmitglieder („beiderley Geschlechts“) sollen besondere „Beförderer der Künste, Förderer begabter Schüler bzw. besondere Wohltäter sein“. Die Akademie soll nur solche Personen zu Ehrenmitgliedern nominieren, deren Beitritt ihr zur Ehre gereicht, und dabei aber nicht allzu freigiebig vorgehen.

Direktor

Seine Aufgaben sind in Abs. XI. geregelt. Der Direktor führt die Oberaufsicht über die Professoren und damit über die Schulen. Er ist für die Verwaltung verantwortlich.

Der Direktor nimmt die Schüler auf. Ihm ist der Fortgang jedes einzelnen Schülers anvertraut, und er hat nach Beratung mit den Professoren zu überprüfen, ob ein Schüler zu einer höheren Klasse des Unterrichts zuzulassen ist. Die für die Entscheidung maßgebliche Zeichnung ist dem akademischen Rat vorzulegen. Auf gleiche Weise hat er auch bei Schülern vorzugehen, „die eine geringe Anlage zur Kunst offenbaren, mithin nach dem Befinden des Raths eher besser zur Ergreifung einer andern Beschäftigung zu verweisen, seyn Werden, um dem Anwachsen der mittelmäßigen und schlechten Kunsttreiber bei der Wurzel vorzubeugen“.²⁸³ Auch diese wichtige Bestimmung geht auf die Vorschläge von Maron zurück.

²⁸² Ebd. S. 11.

²⁸³ Sammer, Statuten, 1980, S. 48.

16.3 Professoren und Schüler

Professoren

Oberste Fachautoritäten sind die Direktoren der einzelnen Schulen, denen die Professoren, die für die aktive Unterrichtsgestaltung verantwortlich sind, unterstanden. Diese leiten die einzelnen Klassen (Kunstklassen). Je nach Größe und Bedeutung des Bereichs sind ihnen **Adjunkten** und **Korrektoren** beigegeben. Die Professoren sind gemäß Abs. XII des Satzungsentwurfes verpflichtet, die Arbeiten der Schüler zu verbessern und ihnen die nötigen Anleitungen zu geben.

Schüler

Die Aufnahme der **akademischen Schüler** sollte nach der Satzung durch den Direktor erfolgen. *Wagner*, der die Matrikenführung untersucht hat, stellt fest, dass bereits ab 1772 die Einschreibungen durch die Direktoren der einzelnen Schulen erfolgten.²⁸⁴ Für die Aufnahme gab es keine schulmäßigen Regeln. Sie erfolgten bis ins 19. Jahrhundert formlos.

Der Zutritt war an keine Zunftangehörigkeit gebunden und stand allen Schülern frei. Der Akademiebesuch war kostenlos.

Marons Vorschlag für Stipendien während der gesamten Ausbildungszeit wurde nicht verwirklicht, weil Stipendien für Schüler, die für ihren eigenen Lebensunterhalt sorgen mussten, nicht zur Verfügung standen. Schüler der Akademie konnte man daher nur werden, wenn man aus reichem Hause kam oder einen Mäzen hatte.

Das von *Plank* analysierte Aufnahmeprotokoll vom Mai 1786 zeigt eine auffallend unterschiedliche Altersstruktur. Aufgenommen wurden Schüler im Alter von zwölf bis vierundzwanzig Jahren. Es wurden daher auch bereits anderswo ausgebildete bzw. praktizierende Künstler aufgenommen. *Plank* weist daraufhin, dass nicht alle Schüler in der Klasse der historischen Anfangsgründe begonnen haben, sondern aufgrund der Vorkenntnisse und vorgelegten Probearbeiten gleich in eine höhere Klasse übernommen wurden.²⁸⁵

²⁸⁴ Wagner, die Matriken der Akademie der Bildenden Künste, 1972, S. 18.

²⁸⁵ Plank, Zeichenunterricht, 1999, S. 275.

In die Akademiematrikel eingeschriebene Schüler waren des akademischen Schutzes teilhaftig. Abwesenheiten über drei Tage hatten sie zu melden. Die dreijährige Ausbildung und der Fortgang wurden auch vom akademischen Rat und vom Protektor beurteilt. Monatlich waren Zeichnungen vorzulegen, die durch den akademischen Rat an den Protektor weiterzuleiten waren. Nach einem Probejahr hatten der Direktor und die Professoren zu bestimmen, ob solche Knaben ein „wahres Talent“ aufwiesen.

Grundlage der Ausbildung war die nach den Vorschlägen von Anton Maron aufgestellte **Schulordnung**, die sich auf dessen Erfahrungen an der Accademia di San Luca stützte.²⁸⁶ Der Zeichenunterricht wurde als Unterbau jeder weiteren künstlerischen Ausbildung gesehen. Die Schulordnung sah vor, dass „kein Schüler zur Zeichnung nach der Natur gelassen wird, bevor er nicht eine vollkommene Fertigkeit in der Zeichnung nach dem Runden besitzt, und keiner koemmt zur Zeichnung nach dem Runden, oder in die Kupferstecherschule, so lange er nicht Originalzeichnungen, und Gemähle vollkommen gut abzeichnen kann“.²⁸⁷

Der Elementarzeichenunterricht hatte eine Auswahlfunktion für den Zugang zur weiteren Ausbildung. Bedingt durch eine tägliche Unterrichtszeit von sechs Stunden hatte er einen eindeutig schulischen Charakter. Im sogenannten „Knabenzimmer“, wo der Unterricht für Anfänger abgehalten wurde, herrschten strenge Verhaltensregeln. Die Schüler wurden durch Adjunkten und zusätzliche Instruktoren überwacht und während der Sitzungen hatte Stillschweigen zu herrschen. Da auch erzieherische Ziele verfolgt wurden, war der Elementarzeichenunterricht, wie *Plank* festhält, auch Disziplinierungsmittel.²⁸⁸

Preise

„Um die Beweggründe zur Verwendung der akademischen Schüler zu vervielfältigen“ und um den Wetteifer anzuregen, ist im Abs. XV die Verleihung von **fünf größeren** und von **fünf kleineren Preisen** vorgesehen. Hier ist eine weitergehende fächerspezifische Aufgliederung vorgesehen. Danach werden die „Künste“ in **zehn „Untertheilungen“** gegliedert, die in zwei Gruppen zusammengefasst sind:

²⁸⁶ Es liegen zwei Schulordnungen vor: Eine handschriftliche, undatierte „Schulordnung für die kaiserliche Akademie der vereinigten bildenden Künste“, ferner eine gedruckte und ebenfalls undatierte „Allgemeine Schulordnung in der k.k. Akademie der bildenden Künste“, A.d.A., Miscel., fasz. II. Statuten, etc.; zit. n. Plank, Zeichenunterricht, 1999, S. 120.

²⁸⁷ Zit. n. Plank, Zeichenunterricht, 1999, S. 120.

²⁸⁸ Ebd.

- I. Porträtmaler, Kupferstecher, Erzverschneider, Blumenmaler und Zeichner einerseits;
- II. Historie, Landschaft, Tiermalerei, Bildhauerei und Architektur andererseits.

Die Preise sollen im jährlichen Wechsel jeweils für eine der Gruppen bestimmt werden. Gemäß Abs. XV des Satzungsentwurfes steht es dem Protektor frei, „die Preisaufgaben selbst zu bestimmen, oder dem Sekretär den Auftrag zu machen, dass er, besonders für die Historie drei Gegenstände zur Preisaufgabe bearbeite, und sie ihm zur Auswahl und Genehmigung überreiche. Die festgesetzten Preisaufgaben, sollen dann jedesmal durch die öffentlichen Blätter bekanntzumachen sein.“²⁸⁹

Preisaufgaben waren an der Wiener Akademie bereits seit den dreißiger Jahren eingeführt. Regelungen finden wir erstmals in Abs. XIII der nicht promulgierten Rektorratsverfassung von 1751.²⁹⁰ Danach sollten jährlich Preisthemen für Malerei, Bildhauerei und Baukunst ausgeschrieben werden. Diese **Hofpreise** wurden für den ersten Preis in Form einer Gold- und für den zweiten in einer Silbermedaille aus „Allerhöchsten Kaiserl. Königl. Gnaden“ überreicht. Weitere Privilegien waren damit verbunden. Die Teilnahme an den Wettbewerben war jedoch gering, sodass die Preisaufgaben 1754 eingestellt wurden.

Der Versuch einer Neuregelung im Statutenentwurf für die vereinigte Akademie geht auf die Anregungen Marons zurück, der eine Wiederbelebung der Preisverleihungen vorgeschlagen hatte. In den ersten Jahren nach der Vereinigung geschah aber nichts.

²⁸⁹ Sammer, Statuten, 1980, S. 51.

²⁹⁰ Ebd. S. 9.

17. Die Hofpreise

Eine zusammenfassende Darstellung über die Hofpreise in der Periode von 1772 bis 1794 gibt *Kuijpers*.²⁹¹

Nach den seit 1775 im akademischen Rat einsetzenden Diskussionen kam es dann erst 1778 zu konkreten Schritten zur Wiederbelebung der Hofpreise. In der Ratsversammlung am 24. Juli 1778 wird über konkrete Details der Teilnahmebestimmungen und über die zu stellenden Themen gesprochen. Kaunitz, darüber informiert, kündigte in einem Brief die Einführung großer Preise an der Akademie an.²⁹² Danach sollten in allen sechs Kunstklassen, daher sowohl für die Historien- als auch für die Landschaftsmaler, alle zwei Jahre Geldpreise vergeben werden. Neben Schülern sollten auch wirkliche Mitglieder teilnahmeberechtigt sein. Die Aufgaben sollten aufgrund von Vorgaben des Rats durch den Protektor bestimmt werden. Im letzten Satz seines Briefes deutet Kaunitz an, welche Themen er erwartete: „Jedoch erinnere ich dabey, daß dieselben aus der Griechischen oder Römischen Geschichte zu wählen seyen.“²⁹³

Am 16. Juni 1779 erfolgte die öffentliche Auslobung des Preisausschreibens. Als erster Preis für jede Klasse waren 24 Dukaten vorgesehen; ein Accessit für den zweiten Preis im Wert von 8 Dukaten wurde eingeführt. Die Gewinner des ersten Preises hatten die Möglichkeit, ihre Preisarbeit als Aufnahmestück gelten zu lassen, um so, wenn sie es nicht schon waren, wirkliches Mitglied der Akademie zu werden.²⁹⁴ Der Inhaber des kleinen Preises erhielt ein „Schutzzeugnis“ und damit das Recht, selbständig ohne Gehilfen seine Kunst zu betreiben.²⁹⁵ Die Preise wurden bis 1783 in bar ausbezahlt, ab 1784 wurden Medaillen verliehen.

Die Preisstücke waren innerhalb von 14 Monaten anonym einzuschicken. Die Identifizierung musste durch einen Spruchcode sichergestellt werden.

Die Ausschreibung von 1779 führte wegen geringer Beteiligung und mangelhafter Qualität der eingesandten Stücke allerdings nicht zu dem erhofften Erfolg.

²⁹¹ Kuijpers, Hofpreise, 1989, S. 378 – 405. Zur begrifflichen Klarstellung ist festzuhalten, dass Kuijpers diese in der Regel alle zwei Jahre von der Akademie verteilten Preise „Hofpreise“ nennt. Auch Lützow, *Geschichte*, 1877, S. 68, verwendet diese Bezeichnung im gleichen Sinn. Mitunter findet in der Literatur dafür auch der Begriff „Großer Preis“ Verwendung. Damit ist der erste Preis gemeint, daneben wurde ein „Accessit“ als zweiter Preis eingeführt.

²⁹² Undatierter Brief von Kaunitz aus dem Jahre 1778, vgl. Kuijpers, Hofpreise, 1989, S. 383 und FN 33.

²⁹³ Zit. n. Kuijpers, Hofpreise, 1989, S. 384.

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ Lützow, *Geschichte*, 1877, S. 68.

In der Ratssitzung am 14. Dezember 1780 wurde die Enttäuschung darüber zum Ausdruck gebracht. In einem Votum zum Protokoll entschied Kaunitz, dass für die Historien- und Landschaftsmaler sowie für die Kupferstecher keine Verleihungen erfolgen sollten.²⁹⁶ Im März 1781 fand dann die öffentliche Preisverleihung, die erste seit 1754, statt.

Weinkopf hat uns eine anschauliche Schilderung einer solchen Feier, bei der Sperges als Vertreter des Protektors unter Pauken- und Trompetenschall in den Saal einzog, gegeben: „...Hierauf hielt derselbe eine auf die von Sr. Majestät eingeführte Verherrlichung des Kunststudiums sich beziehende Rede an die Versammlung; und vertheilte zu Ende derselben die auf diese Gelegenheit gravierte, und im Silber ausgeprägte Denkmünze unter die anwesenden Räte, Ehrenmitglieder und Beamten der Akademie. [...] Hienächst wurden sämtliche Preisnehmer, nach einer von dem adjungirten Sekretar denselben gemachten Anrede, der Klassenordnung nach vorgerufen, um die Prämien aus des Herrn Präses Hand zu empfangen.“²⁹⁷

Bei der Ausschreibung 1783/84 waren Akademiemitglieder nicht zugelassen. Die Preise wurden am 28. August 1784, diesmal in allen Klassen in Form von goldenen und silbernen Medaillen, die Sperges entworfen hatte, verliehen.

Am 5. Oktober 1785 erfolgte die nächste Ausschreibung. Es bestand wieder die Möglichkeit, für Gewinner des ersten Preises Mitglied der Akademie zu werden. Als Neuerung wurde festgelegt, dass die Arbeiten, die den ersten Preis erhielten, Eigentum der Akademie wurden.²⁹⁸

Für die Leitung der Akademie war die geringe Teilnehmerzahl an den Preisausschreiben immer wieder eine große Enttäuschung. *Kuijpers* sieht als Grund dafür die bedürftigen Lebensumstände und die geringe Bildung der Schüler. Zur Bestreitung ihres eigenen Lebensunterhalts waren sie oft gezwungen Aufträge, wie das Malen von Porträts, das Bemalen von Häusern und Kutschen, zu übernehmen. *Kuijpers* verweist darauf, dass die Schüler kaum über Bücher verfügten. Eine Vorbereitung für die vielfach komplizierten Themen aus dem griechischen und römischen Altertum wäre auch eine bessere gewesen, wenn die Vorschläge von Kaunitz in der Akademie einen theoretischen Unterricht zu bieten, verwirklicht worden wären.²⁹⁹

²⁹⁶ A.d.A., Ratsprotokoll vom 14. Dezember 1780, fol. 16 und VA 1780, fol. 78; zit. n. *Kuijpers*, Hofpreise, 1989, S. 385 u. FN 41.

²⁹⁷ *Weinkopf*, Akademie 1875, Geschichte, S. 59.

²⁹⁸ Vgl. *Kuijpers*, Hofpreise, 1989, S. 389.

²⁹⁹ Ebd. S. 393ff.

Die neuerliche Umgestaltung des Preissystems durch das **Protektoratsdekret vom 30. August 1788** wird ein Teil der von Kaunitz zur Wiederbelebung der schönen Künste und der Verbesserung der Ausbildung initiierten Reformmaßnahmen sein.

Die Ausschreibung des Jahres 1788 wurde sorgfältig vorbereitet. Nach den von Sperges eingeholten Stellungnahmen Hagenauers, Fügers, Jakobes, J. Ch. Brands und Zauners sollten bei künftigen Ausschreibungen wieder nur mehr Schüler und keine Akademiemitglieder zugelassen werden. Der erste Preis sollte nicht zur Mitgliedschaft an der Akademie führen.³⁰⁰

Wieder war das Ergebnis enttäuschend, weil nur wenige Schüler Arbeiten eingesandt hatten. Die Abstimmung erfolgte fünf Monate nach dem Einsendeschluss erst in der Ratsversammlung am 17. November 1789. Preise wurden nur an die Landschaftsmaler und Erzverschnneider vergeben. Ein archivierter Brief Fügers vom 14. November 1789, der neue Verbesserungsvorschläge enthielt, blieb seitens der Akademie ohne Reaktion.³⁰¹

In der Ära Kaunitz erfolgten dann noch zwei Preisausschreiben. Die Ergebnisse der Ausschreibung von 1791 wurden 1792 beurteilt. Über die Diskussion in der Ratsversammlung liegen keine Berichte im Archiv vor. Es gab genügend Einsendungen zur Verleihung der sechs Preise, die, da Sperges am 26. Oktober 1791 verstarb, von dessen Nachfolger Johann Philipp Graf Cobenzl überreicht wurden.

Gundelpreis

Um auch den Anfängern an der Akademie die Teilnahme an Preisverleihungen zu ermöglichen, kam 1782 zu diesen beiden Hofpreisen der vom **kaiserlichen Hofrat Paul Anton von Gundel**, der Mitglied des akademischen Rates war, gestiftete Preis hinzu. Er vermachte der Akademie ein Kapital von 5.000 fl. mit der Auflage, daraus jährlich sechs sich auszeichnende Schüler der verschiedenen Kunstklassen zu belohnen.³⁰²

³⁰⁰ Kuijpers, Hofpreise, 1989, S. 392.

³⁰¹ Kuijpers, ebd.

³⁰² Lützow, Geschichte, 1877, S. 68.

18. Romstipendien

Kaunitz hatte in seinem Statutenentwurf die Vorschläge Marons aus dem Jahre 1772, talentierte junge bildende Künstler mit einem Stipendium zwei Jahre nach Rom zu schicken, wo sie sich an den vielfältigen Kunstschatzen dieser Stadt weiterbilden sollten, aufgegriffen. Maron wurde beauftragt, die Arbeiten der Stipendiaten in Rom zu überwachen und regelmäßig an Kaunitz zu berichten. Die Korrespondenz führte Sperges.

Das Stipendienansuchen des Architekten Gottlieb Nigelli, der in Paris studiert hatte, war Anlass dafür, dass Kaunitz in einem Vortrag vom 30. November 1775 die Grundsätze für die Gewährung eines Romstipendiums formulierte. Obwohl die Regelungen für einen Architekten gedacht waren, hatten sie wegen ihrer Grundsätzlichkeit und weil daraus die Umorientierung vom französischen zum italienischen Kunstvorbild deutlich zum Ausdruck kommt, darüber hinaus programmatische Bedeutung. Kaunitz anerkannte zwar die Bedeutung Frankreichs für die neuere Bauart. *„Aber das Solide, das regelmässige und Majestätische oder was hierin den Werken des Alterthums sich nähern soll, ist allein in Italien, und vorzüglich zu Rom zu suchen.“*³⁰³

Anfang 1776 kamen die ersten Stipendiaten, denen ein drittes Studienjahr gewährt worden war, nach Wien zurück. Wohl aufgrund der mit ihnen gemachten Erfahrungen forderte Kaunitz in einem Vortrag vom 14. März 1776 für die neu zu entsendenden Pensionäre besondere Qualifizierungen und Auswahlkriterien. Kaunitz setzte voraus, dass das Studium in Rom nur dann nützlich sei, wenn man solche Leute auswähle, *„die nicht allein in den Anfangsgründen der Kunst wohl unterrichtet und im Zeichnen schon geübt sind, sondern auch durch ihre vorhergehende eigenen Arbeiten genugsam zu erkennen gegeben, dass sie Genie, Übung, Fertigkeit und Geschicklichkeit im Komponieren, Licht und Schatten, Kolorit etc. und im Falle sie Bildhauer sind, eine gute Hand in der Führung des Meißels haben; so daß es ihnen allein noch an der Kenntnis des Antiken, am feinern Geschmacke, an der korrekten Zeichnung, am leichten Umrisse, und an dem, was Grace genannt wird, fehlet: welches zusammen sie nirgends besser, als zu Rom mit Studirung so vieler alten und neuen Meisterstücke der Kunst lernen können.“*³⁰⁴

³⁰³ A.d.A. 1775, fol. 82; zit. n. Wagner, Rom pensionäre, 1972, S. 71.

³⁰⁴ A.d.A. 1776, fol. 28ff, zit. n. Wagner, Rom pensionäre, 1972, S. 70.

Unter den Malern hielt Kaunitz Heinrich Füger und Johann Linder, unter den Bildhauern Franz Zauner und unter den Architekten den bereits genehmigten Gottlieb Nigelli für die Geeignetsten.³⁰⁵

Kaunitz gab ihnen auch eine umfangreiche und ausführliche, von Sperges verfasste Instruktion, die **„Anweisung nach welcher die vier Kayserlich Königlichen pensionierten Künstler während ihres Aufenthalts zu Rom sich zu verhalten haben“**, mit.³⁰⁶ Es wird zwar durch diese Anweisung in der künstlerischen Entfaltung ein weiter Freiraum gewährt. Die damals herrschenden kunsttheoretischen Vorstellungen und Ziele der Akademie bzw. des Protektors werden aber deutlich formuliert. Kaunitz sorgte vor, dass ihre Tätigkeit durch die Akademie überwacht und kontrolliert werden kann. Der Protektor verfügte auch, dass an ihn laufend Berichte erstattet werden.

Die Stipendiaten hatten sich in Rom unter die Oberaufsicht des Gesandten Graf von Herczan zu begeben, dessen Schutz als k.k. Minister sie in Anspruch nehmen könnten.

Besonderer Wert wurde auf das exakte Abzeichnen antiker Werke gelegt. Zu Beginn hatten die Stipendiaten sich an den dort vorhandenen Kunstwerken zu orientieren und sich für einen Meister zu entscheiden, der ihnen besonders nachahmungswürdig erschien und nach dessen Vorbild sie studieren wollten. Nach einem halben Jahr mussten sie Nachzeichnungen oder Modelle von Werken dieses Meisters an Kaunitz übersenden. Der Protektor hatte sich vorbehalten, aus diesen vorläufigen Arbeiten den Fortgang und die weitere Entwicklung des Stipendiaten zu beurteilen.

Das Studieren und Zeichnen nach wohlgewählten Vorbildern sollte auch dazu dienen, *„....daß junge Künstler ihrem schon vorher angenommenen national Geschmacke und ihrer Fertigkeit in Malen, oder modellieren nicht zu viel trauen, sondern viel mehr das unrichtige darin sich wieder abgewöhnen...“*.³⁰⁷ Die Orientierung an den gewählten Vorbildern soll aber nicht zu einer ängstlichen oder knechtischen Nachahmung führen. Letztlich soll das eigene Genie, von guten Grundregeln geleitet bei der Gestaltung bestimmend sein. Ein historisches oder allegorisches Gemälde, das Modell mehrerer Figuren oder der Riss eines großen Gebäudes nach eigener Erfindung mussten am Ende eines jeden Jahres direkt an den Protektor eingesandt werden.

Kaunitz formulierte, dass der Endzweck des Romstipendiums folgender sei:

³⁰⁵ Im gleichen Schriftsatz beantragte Kaunitz für das Gebiet der Schwarzkunst Johann Jakobe nach England zu entsenden.

³⁰⁶ A.d.A. 1776, fol. 115 – 122, zit. n. Wagner, Rompensionäre, 1972, S. 71ff.

³⁰⁷ Wagner, Rompensionäre, 1972, S. 73.

*„Nach dem Vorbild der Antiken machen edle Simplicität, Wahrheit, stille Größe, ungezwungener, aber feiner Ausdruck, leichter Umriß der Figuren, und vornehmlich korrekte Zeichnung, den Charakter des wahrhaft, schönen, des Erhabenen in der Kunst aus; welches zu erreichen die Römische Schule seit Raphaels Zeiten sich befließen hat, und darin vor den übrigen einen Vorzug verdient, wie denn auch die älteren Gebäude zu Rom viel Solides und Majestätisches haben; folglich können die Kunstbeflissenen mit größerem Nutzen daselbst, als anderswo studiren, und mehr Gründlichkeit in der Kunst erlangen.“*³⁰⁸

Von der Entsendung wurde auch Maron verständigt. Obwohl Kaunitz die vier Pensionäre auf Grundlage seiner Instruktion weitgehend der Leitung ihres eigenen Genies überlassen hatte, ersuchte er Maron, ihnen mit Rat und Tat zur Seite zu stehen, ihnen den Zutritt zu seinem Atelier zu gewähren und die Bekanntschaft anderer Meister in Rom zu vermitteln.³⁰⁹ Weil der Zutritt zu dessen Atelier vor allem für Maler viel beitragen konnte, hat Kaunitz im August 1777 noch ein Empfehlungsschreiben an Anton Raphael Mengs gerichtet.³¹⁰

Bettina Hagen verweist darauf, dass um diese Zeit in Rom etwa zehn kleinere Akademien bestanden haben, die unter anderem von Pompeo Batoni, Carlo Labruzzi, Joseph Bergler und Alexander Trippel geleitet wurden. Ferner gab es die Académie de France in Rom.³¹¹

Der Schweizer Bildhauer **Alexander Trippel** (1744 – 1793) wandte sich ganz im Sinne Winckelmanns den Formen der klassischen Antike unmittelbar zu und wurde zu einem der Hauptvertreter des frühen Klassizismus in Rom.

Trippel und Mengs, die beiden „Lehrmeister in Rom“ vertraten unterschiedliche Richtungen. Trippel ließ nur die Griechen, am ehesten Michelangelo, gelten, Mengs hingegen verwies auf Raffael, Domenichino, Poussin und Correggio.³¹²

Schemper-Sparholz stellt in ihrer Klassizismusstudie unter anderem die Entwicklung von Füger und Zauner an der Akademie Trippels in Rom dar. Es wurde auch versucht, Trippel dem Kaiserhaus und dem Wiener Adel schmackhaft zu machen. Dieses Vorhaben scheiterte am Unvermögen Trippels, sich entsprechend darzustellen. Das

³⁰⁸ A.d.A. 1776, fol. 115 – 122; zit. n. Wagner, *Rompensionäre*, 1972, S. 71ff.

³⁰⁹ A.d.A. 1776, fol. 91f., fol. 106; zit. n. Wagner, *Rompensionäre*, 1972, S. 74.

³¹⁰ A.d.A. 1777, fol. 39, zit. n. Wagner, *Rompensionäre*, 1972, S. 76.

³¹¹ Diese Akademie ist 1666 gegründet worden. Gewinner des Prix de Rome sollten hier drei Jahre lang die Antike und die Renaissance studieren und ähnlich dem Pariser Plan auch Mathematik, Geometrie und Perspektive. Man zeichnete nicht nur nach Skulpturenabgüssen, sondern auch nach lebenden Modellen. Im Unterschied zum österreichischen Romstipendium bestand hier ein geregelter Unterrichtsplan.

³¹² Schemper-Sparholz, *Klassizismus*, 1995, S. 251.

rasche Aufsteigen Zauners zerschlug auch den Plan, Trippel als Professor an die Akademie zu berufen.³¹³

Auf deren Bitte gewährte der Protektor Füger und Zauner im Jahre 1779 eine Verlängerung des Studiums. Zauner erhielt aufgrund seiner römischen Probestücke ohne Konkurs (Ausschreibung) 1782 die Stelle eines Professorsadjunkten, 1784 wurde er wirklicher Professor. Füger blieb bis 1783 in Neapel. Auf Auftrag der Königin Maria Karolina schuf er zum Abschluss seiner römischen Studien den Freskenzyklus in der Residenz des Königs in Caserta. Noch in Neapel wurde ihm 1783 die Bestellung zum Vizedirektor der Malerei- und Bildhauerschule mitgeteilt. 1795 wurde er deren Direktor. Zauner und Füger spielten eine wichtige Rolle bei der Durchsetzung des Klassizismus an der Wiener Akademie und in Österreich.

Die neuen Lehrer Friedrich Heinrich Füger und Franz Anton Zauner

Sabine Grabner analysiert die künstlerische Entwicklung von **Friedrich Heinrich Füger** (1751 – 1818).³¹⁴ Nachdem er in Leipzig von Adam Friedrich Oeser (1717 – 1799) mit den Grundzügen des Klassizismus vertraut gemacht wurde, strebte Füger eine Ausbildung in Rom an, was er über die Wiener Akademien erreichen wollte. Er suchte direkt bei Hof um eine Förderung an. Auf Empfehlung von Kaunitz ernannte ihn die Kaiserin zu ihrem Pensionär. Kaunitz handelte damit eigentlich gegen seine eigenen Richtlinien, weil das Romstipendium nur für Absolventen der Akademie und für Historienmaler vorgesehen war.

Bis dahin war Füger vor allem als Porträtist und Miniaturenmalers tätig gewesen. In Rom war dem Anfänger in der Historienmalerei Anton Raphael Mengs ein künstlerisches Vorbild. Im Mai 1777 trat Füger in das Meng'sche Atelier in Rom ein. Er war von diesem hochgebildeten Maler und dessen an der Antike und an Raphael gebildetem Geschmack beeindruckt.³¹⁵ Nach dessen Tod, 1779, besuchte er die neu eingerichtete Akademie von Alexander Trippel.

Füger hatte Kontakte mit deutschen Künstlern in der römischen Académie français, wo er mit Francois Pierre Peyron und anderen französischen Künstlern in Verbindung stand

³¹³ Schemper-Sparholz, Klassizismus, 1995, S. 248.

³¹⁴ Grabner Sabine, *La vera patria degli artisti a Roma*, in: Aust. Kat. "Aufgeklärt-Bürgerlich", Porträts von Gainsborough bis Waldmüller, Wien 2006, S. 27ff.

³¹⁵ Hagen, *Antike in Wien*, 2002, S. 16.

und wahrscheinlich auch Jacques-Louis David begegnet ist.³¹⁶ Der von Föger 1781 geschaffene Freskenzyklus für die Bibliothek im neuen Palast in Caserta, vielfigurige Allegorien der Künste und der Wissenschaften, lässt in der Gestaltung eine Orientierung an den Prinzipien von Mengs erkennen. Das gilt auch für sein 1789 entstandenes Aufnahmewerk „Der Tod des Germanikus“. Dieses Werk zeigte erstmals öffentlich die Umsetzung der neuen Tendenzen in Wien. *Schemper-Sparholz* sieht in diesem Werk den „von oben angeordneten“ Versuch, Föger zu einem guten Historienmaler zu machen.³¹⁷

Lützow sieht Föger als den eigentlichen Bahnbrecher für die Verwirklichung der Lehre Winckelmanns in Wien.³¹⁸ Die „Fögerschule“ brachte die Zeichenkunst an der Wiener Akademie auf ein international höchstes Niveau. Sie orientierte sich an antiken Figurentypen und erforderte eine einfache und klare Konturierung.³¹⁹

Franz Anton Zauner (1746 – 1822) wurde in einer Bildhauerwerkstätte ausgebildet, studierte dann an der Akademie bei Jakob Schletterer und trat in die Kupferstecherakademie Jacob Schmutzers ein. Erste Aufträge erhielt er ab 1773 im Rahmen des großen skulptierten Ausstattungsprogramms des Schönbrunner Schlossparks. Seine Kunst war damals stark an Georg Raphael Donner orientiert, wie sein 1767 geschaffener Brunnen vor dem Schloss Schönbrunn zeigt. Von Sperges protegiert, gehörte er 1776 der zweiten Gruppe der Romstipendiaten an. Neben dem Studium der Antiken machte er sich auch mit Bildhauertechniken vertraut, die für die Antikenergänzungen entwickelt worden waren. Wie Föger frequentierte er in Rom das Atelier von Alexander Trippel.

Das Ziel seiner Bestrebungen in Rom formulierte Zauner in einem Bericht an Kaunitz: *„...der größte Nutzen für die Bildhauer in Rom sei es, dass er den meisterhaften Meisel der Griechen an den Originalen sehen und auch nachahmen kann, von dem man nicht mehr imstande ist auch von den Besten Abgüssen zu urtheilen, die man an den entfernten Orten von den Antiken hat.“*³²⁰ Die Imitatio-Vorstellung Winckelmanns kommt hier zum Ausdruck. Geschult durch seine Erfahrung mit dem römischen Frühklassizismus kommt sowohl in seiner theoretischen Grundhaltung als auch in seinem künstlerischen Schaffen eine „antiquarisch-archäologische Rezeptionsorientierung“ zum Ausdruck, wie es *Schemper-*

³¹⁶ Grabner, 2006, S. 36.

³¹⁷ Schemper-Sparholz, Rezension zur Ausstellung „Klassizismus in Wien“, 2003.

³¹⁸ Lützow, Geschichte, 1877, S. 65.

³¹⁹ Vgl. Hagen, Antike in Wien, 2002, S. 41.

³²⁰ A.d.A., VA 1779, fol. 79 – 83, zit. n. Ronzoni, Der Beginn des Wiener Klassizismus, S. 444.

Sparholz ausführt.³²¹ *Sie* weist allerdings darauf hin, dass die 1779 in Rom geschaffene Skulptur der „Clio“ Zauners „einziges Werk eines konsequenten archäologischen Klassizismus geblieben ist.“³²²

Nach seiner Rückkehr wurde Zauner zum führenden Bildhauer in Wien. Er wirkte viele Jahre als Lehrer an der Akademie. Nach dem Rücktritt von Föger im Jahre 1806 wurde Zauner Akademiedirektor. Sein Stil war aber nicht wirklich schulbildend. Die nachfolgende Bildhauergeneration hat sich dann an Antonio Canova und Bertel Thorvaldsen orientiert.

³²¹ Schemper-Sparholz, *Klassizismus*, 1995, S. 262.

³²² Ebd. S. 260.

19. Die Akademie unter Joseph II.

19.1 Gewerbereform

Zunftreform: Bereits 1773 hatte Sonnenfels an den Protektor geschrieben: „Es muss nicht nur die Geschicklichkeit selbst ungemein abwürdigen, sondern auch Fremden von der Nationaldenkungsart sehr verkleinernde Begriffe erwecken, dass die Geschicklichkeit in der Kunst einem Zunftzwange unterliege, dass es ebensowohl ein bürgerliches Bildhauer- und Malergewerbe gäbe, wie es ein Schlosser-Riemergewerbe giebt.“ Er bat, „durch weise Einschreitung die Künste von einem solchen Schimpfe zu befreien.“³²³

Nach dem niederländischen Vorbild, wo die Ausübung der freien Künste unabhängig von einer Zunftobrigkeit gestattet war, ersuchte Kaunitz dann um ähnliche Bestimmungen für die Erblande.

Der fast ein Jahrhundert ungelöste Konflikt wurde schließlich von Joseph II. radikal zugunsten der Akademie entschieden. Der Kaiser ordnete am 17. Juni 1783 an, dass die in bürgerliche „Mittel“ eingeteilten Bildhauer und Maler noch „bis auf Absterben“ fortbestehen, ordnete sie aber der Akademie unter, indem er dieser die **Meisterprüfungen** übertrug. Das Gleiche wurde für sämtliche Kunstgewerbe verfügt, deren Grundlage das Zeichnen bildete. Gleichzeitig erlosch das Meisterrecht für Künstler.

Damit erhielt die Akademie die Funktionen einer **Gewerbebehörde**.

Die Gesellen der Kunstprofessionisten (wie bürgerliche Verzierungsbildhauer, Zimmer- und Wagenmaler, Vergolder und Lackierer) mussten in Anwesenheit des Direktors ein Meisterstück anfertigen und der Akademie als Musterarbeit überlassen. Sie erhielten ein Schutzzeugnis und die Befugnis, als „akademische Bürger“ ihr Gewerbe mit einer beliebigen Zahl von Gehilfen innungsfrei auszuüben. Komplizierter war der Prüfungsvorgang für Kunsthandwerker, die das Zeichnen zur Grundlage hatten (wie Seidenzeug- und Bortenwirker, Sticker, Jouailliers, Gold-, Silber-, Bronze- und Stahlarbeiter, Maurer, Stukkatoren, Steinmetzen, Zimmerleute, Schlosser, Klempner,

³²³ Lützow, Geschichte, 1877, S. 69.

Töpfer, Schreiner u.ä.). Nach Bescheinigung der Lehr- und Wanderzeit hatten sie in der jeweils fachverwandten Kunstschule Probezeichnungen und den Entwurf zu erstellen. Dann erhielten sie vom Magistrat das Bürger- und Meisterrecht.

Baugewerbe

Zwei Jahre später hat Joseph II. auch das Baugewerbe reformiert. Die **Baumeisterprüfungen** mussten danach an der Akademie vorgenommen werden. Diese Maßnahme hatte die Absicht, dass Ingenieure und Bauverständige die Ausführung des von ihnen entworfenen Gebäudes nicht mehr einem Maurermeister überlassen mussten. Durch eine genaue und strenge Prüfung der Bauleute könne eine Verfeinerung des Geschmacks erzielt werden, was zur Verschönerung der Residenz als wünschenswert angesehen wurde.

Nur diejenigen Maurermeister, welche sich in der Architekturzeichenschule im Entwerfen von Baurissen und Erstellen von Kostenüberschlägen prüfen ließen, durften sich Baumeister oder Architekten nennen. Sie waren von jeder Zunft frei und es bestand auch kein Unterschied mehr zwischen Stadt- und Vorstadtbaumeistern.

Die Akademie war auch als **Baubehörde** tätig. *Wagner* bringt hierfür als Beispiel die gutachterliche Tätigkeit im Zusammenhang mit der Errichtung eines Monumentes auf der Prager Karlsbrücke zur Erinnerung an die Wiederherstellung nach einem Eisstoß.³²⁴ Da sie die gotische Bauart beeinträchtigen würden, regt die Akademie in dieser wahrscheinlich von Sperges formulierten Stellungnahme die Entfernung der barocken Statuen an.

19.2 Oberaufsicht über den Zeichenunterricht an den Normalschulen

Im Zuge der Theresianischen Schulreform von 1774 wurden am Sitz der Schulkommissionen in den Hauptstädten der Kronländer die Hauptschulen als vierklassige Normalschulen eingerichtet. In relativ kurzen Präparandenkursen erfolgte

³²⁴ Wagner, Geschichte, S. 54.

durch die Direktoren der Normalschulen auch die Lehrerausbildung. Die für die Normalschulen relevanten Unterrichtsinhalte sind im Abschnitt 5 der „Allgemeinen Schulordnung“ von 1774 geregelt. Neben den Hauptgegenständen und den „anderen unentbehrlichen und für alle Staende nötigen Dingen“ sowie den „Lehrgegenstaenden, welche theils als Vorbereitung zum Studiren dienen“, ist neben Feldmesskunst und Mechanik auch ein eigenständiger Zeichenunterricht vorgesehen. Durch diesen sollte „ingleichen das Zeichnen mit dem Zirkel und Lineal, sowohl als aus freyer Hand“ beigebracht werden.³²⁵ Dieser Zeichenunterricht wurde ab 1774 von eigenen „Zeichenmeistern“ erteilt. Einen Präparandenkurs für diese Zeichenlehrer gab es nicht.

Oberdirektion unter Schmutzer

Schmutzer, der sich in dieser Zeit vom Akademiebetrieb zurückgezogen hatte, erbat 1780 in einem Schreiben an die Kaiserin, dass ihm die „Oberaufsicht über die in den K.K. Erblanden errichteten Normalzeichnungsschulen“ mit einem jährlichen Gehalt von 1800 fl. übertragen werde.³²⁶

Dieser Plan führte zu massiven Kompetenzkonflikten mit Felbiger, dem die Oberdirektion über die Normalschulen de facto übertragen worden war.³²⁷

Das kaiserliche Ernennungsdekret zum „Oberdirektor der Normalzeichnungsschulen in den gesamten deutschen Erblanden“ wurde jedenfalls am 17. Februar 1781 ausgestellt. Danach hatte Schmutzer in seiner Amtsführung aber den Normalschulen-Oberdirektor Felbiger einzubinden.³²⁸ Seine weiteren Pläne, den Zeichenunterricht als allgemeinen Pflichtgegenstand zu verbreitern und in die Stundenplangestaltung mit einzubeziehen, scheiterten. De facto blieb er Felbiger unterstellt. Seine Tätigkeit ist durch schrittweise Kompetenzeinschränkungen gekennzeichnet. Ihm verblieben letztlich die Begutachtung der Zeichenmeister und die direkte Beurteilung der zweimal jährlich aus den Normalschulen vorzulegenden Zeichnungen. Auch diese Befugnis wurde Schmutzer im August 1783 entzogen.

³²⁵ Allgemeine Schulordnung 1774, in: Engelbrecht, Geschichte des österreichischen Bildungswesens, Erziehung und Unterricht auf dem Boden Österreichs, Bd. III, Von der frühen Aufklärung bis zum Vormärz, 1984, S. 490ff.; siehe Plank, Zeichenunterricht, 1999, S. 155ff.

³²⁶ STA, AVA, STHK, Kt. 89, 17 NÖ i. g. Zeichnungsschulen, ad 99 1780, fol. V, 8-9 (zit. n. Plank, Zeichenunterricht, S. 191). „Normalzeichnungsschulen“ ist ein von Schmutzer verwendeter Begriff.

³²⁷ Angelika Plank dokumentiert und beschreibt diese Auseinandersetzungen. Sie stellt auch die umfangreiche und mitunter kontroversielle Forschungslage zu diesem Thema dar. (Plank, Zeichenunterricht, 1999, S. 189 bis 200).

³²⁸ Plank, Zeichenunterricht, 1999, S. 196.

Schmutzers Kupferstiche und die für den Unterricht angefertigten Vorlageblätter waren aber geschmacksbildend und haben weit in das 19. Jahrhundert hinein Verwendung gefunden.

Die Akademie als Schulbehörde

Im Oktober 1783 wurden die Regelungen für die Beurteilung der zweimal jährlich von sämtlichen Normalschulen und Hauptschulen mit Zeichenunterricht vorzulegenden Arbeiten geändert. Die neue Verfügung, die direkt auf Joseph II. zurückging, besagt, dass die Zeichnungen, die bisher dem „Ober-Direktor aller Normal- Zeichen-Schulen Schmutzer zur Beurtheilung unmittelbar zugefertigt worden sind, fñrohin der Akademie der bildenden Kñnste wovon Schmutzer ohnehin Mitglied ist, zugestellt werden sollen“.³²⁹ Schmutzer beurteilte zwar weiter, aber nicht mehr als Person, sondern als Organ der Akademie. Im Hinblick auf die mitunter problematischen Beurteilungen Schmutzers verfügte die Akademie, dass „zu Vermeidung des Umtriebs und der zwecklosen Schreibereyen in diesen und in kñnftigen ähnlichen Fällen der schmutzerischen Beurtheilung die von dem Sekretär der Akademie gefertigte Meinung des Raths beizusetzen“ sei.³³⁰ Dadurch erhielt der akademische Rat eine zusätzliche Funktion.

Die Akademie begutachtete auch die Bewerbungen um die Zeichenmeisterstellen.

Alle diese Maßnahmen und die **Eingliederung der Manufakturschule 1786** machten eine Erweiterung und Neugestaltung der Organisation notwendig. Die Raumfrage konnte durch Umzug in das St. Anna-Gebäude gelöst werden.

³²⁹ A.d.A., VA 1783, fol. 78; zit. n. Plank, Zeichenunterricht, S. 228.

³³⁰ A.d.A., Ratsprotokolle v. 18. November 1783, fol. 19-20; zit. n. Plank, Zeichenunterricht, S. 229.

19.3 Die Reform von 1786

Neuordnung der Baukunstschule

Auf Basis eines von deren Direktor **Hohenberg**³³¹ vorgeschlagenen Planes für eine Neuorganisation des Architekturunterrichtes gestaltete Kaunitz die systematische Ausbildung der mit dem Baugewerbe zusammenhängenden Berufe neu. Er hielt die Architekturschule in ihrer bestehenden Verfassung hierfür als nicht mehr geeignet und schlug ein aufbauendes und zusammenhängendes System von drei Klassen mit eigenen Lehrern vor.

Für Architekten und alle damit zusammenhängenden Berufe, wie Bildhauer, Maurer, Zimmermeister, Steinmetze, welche Rechnungs- und Messkunst brauchten, wurde Arithmetik, Geometrie, Planimetrie und Stereometrie unterrichtet, für Architekten und Maler auch Optik und Perspektive. In der aufbauenden Klasse für Architekten, Maurer und Zimmermeister waren die Verfertigung von Plänen, Baurissen, perspektivischen Ansichten sowie die Erstellung von Kostenvoranschlägen Ausbildungsziel. Ferner wurde für die entsprechenden Berufe das Erfinden und Zeichnen architektonischer Verzierungen nach antikem und modernem Geschmack gelehrt.

Kaunitz erwartete sich von dieser Organisation sowohl eine Förderung des Bauwesens als auch eine bessere Ordnung der anderen Kunstklassen, weil diese durch Stukkateure, Verzierungsbildhauer die anderen Kunstklassen belasten würden.

Josef II. genehmigte diesen Plan von Kaunitz, die Verteilung der Lehrgebiete auf die drei Professoren erfolgte aber nach dem ursprünglichen Projekt Hohenbergs.

Am 10. April 1786 nach Billigung der Neuorganisation der Baukunstschule legte Kaunitz einen „Grundriß für die Gliederung der Gesamtakademie“ vor, der von Joseph II. genehmigt wurde. Der neuerliche Vorschlag von Kaunitz, eine theoretische Lehrkanzel für Mythologie, Kunstgeschichte, Philosophie und damit verwandte Fächer einzurichten, fand hingegen keine Zustimmung.

Der Kaunitz-Entwurf ist eigentlich eine Neuordnung der Zeichenfächer und betont die Rolle der Akademie als Zeichenschule. Die Ausbildungsinhalte und –ziele werden neu und konkret definiert, nicht nur für die traditionellen Künste, sondern auch für die fachspezifischen Erfordernisse der neu hinzugekommenen Bereiche und die dafür

³³¹ **Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg** (1733 – 1816). Von Kaunitz protegiert, bekam er 1765 die baukünstlerische Leitung der Schlossanlage von Schönbrunn übertragen.

einzurichtenden Klassen. Das in dieser Form nicht unmittelbar verwirklichte Konzept sah die Gliederung in acht Schulen vor: ³³²

I. Zeichnungsschule für Anfänger (Nachzeichnungen von Abbildungen des menschlichen Körpers), bereits in dieser Anfangsschule sollten die Schüler, denen es an Talent und Fleiß mangelte, ausgeschieden werden; II. Zeichnungsschule nach den Antiken (für Maler, Bildhauer, Erzverschneider und Kupferstecher); III. Zeichnungsschule nach der Natur (nach dem männlichen Modell und der Gliederpuppe, Gewandstudien); IV. Landschaftszeichnungsschule (Wirkung des Lichts und der Luft); V. Architekturschule in der bereits genehmigten Fassung mit drei Klassen; VI. Kupferstecherschule (auch Radierkunst); VII. Zeichnungs- und Modellierschule für Metallbearbeitung; VIII. Kommerzial- Stoffzeichnungsschule.

Nach der Beschreibung von *Weinkopf* gliederte sich die Akademie Ende der Achtzigerjahre dann tatsächlich in sieben Schulen, die neuen Klassen sind den einzelnen Schulen angeschlossen: ³³³

I. Geschichtemalereyschule mit drei Klassen (Anfangsgründe, Antikenklasse, Modell- oder Naturklasse); II. Bildhauerschule; III. Architekturschule mit drei Klassen (Theorie, praktische Wissenschaften, Vermessung und Proportion); IV. Landschaftmalerschule; V. Erzverschneiderschule; VI. Kupferstecherschule, hier wird auch das Radieren (geschabte Arbeit, schwarze Kunst) unterrichtet. VII. Fabrikantenschule.

Die wichtigen grundsätzlichen und fachübergreifenden Zeichenklassen wurden von der Geschichtemalereyschule geführt.

19.4 Die Entwicklung ab 1788

Durch das rasche Wachstum und die Vielfalt der Aktivitäten wurde die Akademie zum Zentrum des österreichischen Kunstlebens. Wegen der zwischen 1783 und 1786 durch Joseph II. ausgelösten Reformen ist eine Entwicklungstendenz in Richtung eines „Polytechnikums“ nicht zu übersehen. Die Fülle der unterschiedlichsten sonstigen und der behördlichen sowie schulaufsichtsmäßigen Kompetenzen wurde dann auch kritisch

³³² Vgl. Wagner, Geschichte, 1967, S. 52ff.

³³³ Weinkopf, Akademie, 1875, S. 92ff.

beurteilt. *Wagner* führt aus, „dass gerade die Vielfalt der Aufgaben für die Pflege der eigentlich schönen Künste gewisse Gefahren mit sich brachte.“³³⁴ Vor allem unter den Malern traten Zweifel an der Sinnhaftigkeit dieser Monopolsituation auf. In der Ratssitzung vom 15. Februar 1788 stellte Heinrich Füger die Frage, „ob der Mangel an Schülern, welche die großen Preisaufgaben zu lösen fähig seien, nicht auf einen Mangel in den Institutionen hinweise, und ob man nicht den Vorwurf zu befürchten habe, dass die Akademie ihren Hauptzweck, nämlich die Pflege der großen Kunst, aus den Augen verliere?“³³⁵ In der Kritik Fügers kommt auch sein künstlerisches Selbstverständnis zum Ausdruck. Füger schlug vor, das für die Preise bestimmte Geld in Pensionen, d.h. Stipendien, für die „talentvollsten“ Schüler zu verwandeln, um für sie die Voraussetzungen und den Anreiz zu größeren Arbeiten zu bilden. Der Rat hat die Kritik und die Anregungen Fügers zwar als begründet anerkannt, aber eine entsprechende Antragstellung für „nicht opportun“ gehalten.³³⁶

Der Vorschlag wurde aber von Kaunitz aufgegriffen, der am 30. August 1788 ein von Sperges entworfenes Protektorsdekret erließ, in welchem Fügers Gedanken und Vorschläge Berücksichtigung fanden.³³⁷ Kaunitz gab zwar die Preise der Akademie nicht auf, schuf aber neben diesen die von Füger vorgeschlagenen kleineren Stipendien.

Das Protektorsdekret vom 30. August 1788

Kaunitz ging es in seinem Protektorsdekret vom 30. August 1788 um die Wiederbelebung der schönen Künste und um eine Verbesserung der künstlerischen Ausbildung. Die Akademie soll Künstler hervorbringen, die durch ihre Geschicklichkeit „der Nation selbst Ehre zu machen im Stande sind.“ Kaunitz verfolgt eine Aufwertung der historischen Malerei und Bildhauerei, „welche den wesentlichen Teil der Akademie ausmachen.“³³⁸

Resultat der Diskussion war auch, dass Kaunitz im Hinblick auf die soziale Situation der Schüler Beihilfen (Stipendien) stiftete. An acht der geschicktesten und fleißigsten Schüler, vier aus der historischen Malklasse und je zwei aus der Landschaftsmalerei- und Bildhauereiklasse, sollten Beihilfen von monatlich 8 fl. zur Aushilfe und Belohnung

³³⁴ Wagner, Geschichte, 1967, S. 53ff.

³³⁵ Lützow, Geschichte, 1877, S. 79.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Dieses Dekret ist bei Weinkopf, Geschichte, 1875, S. 62, transkribiert und im vollen Wortlaut wiedergegeben.

³³⁸ Zit. n. Weinkopf, Geschichte, 1875, S. 62.

gewährt werden. Diese Zuwendungen konnten halbjährlich erneuert werden. In der Auswahl ihrer Arbeiten und bei ihrer weiteren Ausbildung sollten diese Schüler unter der besonderen Aufsicht des Direktors und ihrer Lehrer stehen.

Je zwei Malern und Bildhauern, die einen Großen Preis der Akademie gewonnen hatten und die die Akademie noch besuchten, sollte eine jährliche Gratifikation von 200 fl. bewilligt werden. Diese konnte jedes Jahr neu festgesetzt werden, wenn ein der Erwartung entsprechender Fortgang gemacht wurde. Hiefür war ein nach Angabe des Direktors gefertigtes historisches Stück abzugeben.

Schülern, deren Geschicklichkeit in der Maler- und Bildhauerkunst einen höheren Grad erreicht hatte, sollten zur weiteren Ausbildung „Pensionen“, d.h. Stipendien, für einen mehrjährigen Romaufenthalt gewährt werden.

Um nicht, wie in der Vergangenheit, mittelmäßige Arbeiten prämiieren zu müssen, sollten durch eine Neugestaltung des Preissystems neue Anreize geschaffen werden. Diese Maßnahmen und das Ergebnis der Ausschreibung von 1788 sind im **Kapitel 17** der vorliegenden Arbeit dargestellt.

20. Kaunitz als Protektor

Die Funktion eines Protektors hat der Staatskanzler seit 1766 in der Kupferstecherakademie und seit 1770 in der Erzverschneideschule ausgeübt. Er war der erste Protektor nach der Vereinigung ab 1772 und hat dieses Amt bis zu seinem Tod 1794 ausgeübt. Kaunitz hat dieses Amt nie als reine Repräsentationsfunktion oder als Ehrenamt angesehen. Er hat das Geschehen in der Akademie in allen Stadien ihrer Entwicklung problembewusst aktiv gestaltet und das Institut mit großem persönlichem Engagement umsichtig und pragmatisch geführt. Dabei hat sich Kaunitz nicht nur auf die organisatorischen und finanziellen Fragen beschränkt. Sein Führungsstil war ein aufgeschlossener. Heinrich Füger betonte, dass die von der Staatskanzlei ausgehende Geschäftsleitung „äußerst einfach und milde“ und Kaunitz „mehr mitteilend als befehlend“ agiert habe.³³⁹

Sein hoher Kunstsinn und seine Liebe zur Kunst waren die persönlichen Voraussetzungen dafür, dass er den Klassizismus vorbereiten und ihm als neuer Stilrichtung zum Durchbruch verhelfen konnte.

Kaunitz führte die Akademie von der Staatskanzlei aus, wo er die organisatorischen und personellen Strukturen für die Akademie nutzen konnte. Da die Staatskanzlei von der Hofkammer unabhängig war, konnte er auch immer die finanziellen Mittel sicherstellen.

Finanzierung

Bereits vor dem Zusammenschluss hat Kaunitz auf die Notwendigkeit eines eigenen Fonds hingewiesen. Die Kaiserin stiftete einen „Fonds zur Beförderung der bildenden Künste“. Lützow verweist auf eine Vollmacht des Fürsten aus dem Jahre 1777 an den Zahlungskontrollor der niederländischen und italienischen Departements der Hof- und Staatskanzlei, aus welcher hervorgeht, „dass ihm (Kaunitz) bei dieser Casse die vierprocentigen Zinsen zweier Capitalien im Gesamtbetrage von 200.000 fl., also jährlich 8.000 fl., für seine Kunstverwaltung angewiesen waren“.³⁴⁰

Joseph II war dieser Fonds nicht bekannt. Pascher beschreibt die weitere Entwicklung des Fonds: Danach befürchteten Kaunitz und Sperges 1784 aufgrund ihrer Erfahrungen

³³⁹ Wagner, Geschichte, 1967, S. 63.

³⁴⁰ A.d.A. vom 17.4.1777, zit. n. Lützow, Geschichte, 1877, S. 62.

mit dem als sparsam bekannten Monarchen, dass dieser das Kapital, welches inzwischen auf 205.000 fl. angewachsen war, einziehen könnte. Kaunitz entschloss sich, von einem Berichtsvortrag an den Monarchen Abstand zu nehmen. Aus diesem Fonds wurde dann der „Geheime Fonds der bildenden Künste“, der von der niederländischen-italienischen Kassa der Staatskanzlei verwaltet wurde.³⁴¹ Durch diesen Fonds war es Kaunitz möglich, während der gesamten Regierungszeit des Kaisers die Akademie und die Künste großzügig zu fördern.

Pascher verweist dazu auf ein aussagekräftiges Dokument. Im Jahre 1793 rechtfertigte Weinkopf seine finanzielle Gestion. Er gibt an, dass er unter dem Präses Kettler strenge Rechnung geführt habe und dadurch die Akademie jährlich nicht mehr als 700 fl. ausgegeben habe. Unter Sperges, den er als prunksüchtig beschreibt, sei er weitgehend zurückgedrängt worden. Man habe die Kunstschulen vermehrt, die Säle verherrlicht, mehr Lehrer beschäftigt und mehr Schüler mit Gnadengeldern versehen. Die jährlichen Ausgaben seien dadurch auf über 4.650 fl. gestiegen.³⁴²

Die Ausübung der Protektoratsfunktion

Eine der wichtigsten und für die Akademie bedeutsamsten Persönlichkeiten ging aus der Staatskanzlei hervor: **Joseph Freiherr von Sperges auf Palenz und Reisdorf.**³⁴³

Die Leistungen von Sperges werden in der älteren Literatur kaum dargestellt. In der Akademiegeschichte von Lützow wird er zwar erwähnt, aber die Bedeutung seines Einflusses nicht gewürdigt. Im Rahmen seiner Dissertation im Jahre 1965 hat *Franz Pascher* das umfangreiche Archivmaterial der Akademie untersucht und gibt erstmals eine umfassende und tiefgreifende Darstellung der Tätigkeit von Sperges.³⁴⁴ *Pascher* dokumentiert und beschreibt die Zusammenarbeit mit dem Protektor, aber auch das mitunter nicht ganz spannungsfreie Verhältnis der beiden zu Sonnenfels. Diese Arbeit stellt auch den Ablauf der Entscheidungsprozesse dar und ermöglicht dadurch eine Analyse des Wirkens von Kaunitz als Protektor.

³⁴¹ Pascher, Sperges und die Künste, 1967, S. 52ff.

³⁴² „Gehorsamste Auskunft“ von Anton Weinkopf, A.d.A., 25. Mai 1793, zit. n. Pascher, Diss., 1965, S. 182.

³⁴³ Die Tiroler Bürgerfamilie Spersger ist seit 1515 nachweisbar. Josephs Vater Anton Dionys von Spersgs war Innsbrucker Stadtarchivar. Als Leiter des Dipartimento d'Italia änderte Joseph seinen Namen auf Sperges. 1771 wurde er auf Vorschlag von Kaunitz in den Reichsfreiherrnstand erhoben.

³⁴⁴ Pascher, Diss., 1965

Sperges kam aufgrund seiner vielseitigen Ausbildung, seiner Sprachkenntnisse und seiner ambitionierten Amtstätigkeit in den Gesichtskreis von Kaunitz, der den mit den Ideen der Aufklärung verbundenen Beamten zum Leiter des Dipartimento d'Italia bestellte. Sperges, der auch im Zeichnen ausgebildet war, hatte von Jugend an ein besonderes Verhältnis zur Kunst und hatte großen Anteil an der aus Italien vorstoßenden Akademiebewegung. In kurzer Zeit wurde er der engste Vertraute des Staatskanzlers in Kunstangelegenheiten. 1768 bestellt Kaunitz Sperges zum Ehrenmitglied der Kupferstecherakademie, am 3. Dezember 1768 wurde er als Vertrauensmann des Staatskanzlers Ratsmitglied. In dieser Sitzung wurde auch Joseph von Sonnenfels zum Akademiesekretär bestellt. Im Rahmen der Staatskanzlei wurden Sperges alle Arbeiten übertragen, die mit der Akademie zusammenhingen. Ab 1770/71 entwarf er fast alle Konzepte im Namen des Protektors an die Akademie.

Nach Vereinigung der Schulen wurde Sperges Mitglied des Rats. Kaunitz ließ sich alle Protokolle über die Ratssitzungen vorlegen. Der besondere Einfluss von Sperges entwickelte sich auch dadurch, dass ihm die Protokolle vorher zur Vidierung vorgelegt werden mussten. Sperges konnte dann über die entscheidenden Fragen dem Protektor entsprechende Vorschläge und Gutachten unterbreiten. Das kordiale Vertrauensverhältnis vertiefte sich so, dass Sperges ab 1773 alle Protektoratsarbeiten für Kaunitz übernahm. Ab diesem Zeitpunkt sind fast alle Vorträge, Gutachten und Dekrete des Protektors von Sperges verfasst. Der Einfluss von Sperges war so groß, dass Kaunitz bei Meinungsunterschieden durchwegs den Vorschlägen von Sperges folgte und gegen den Rat entschied.

Seit 1776 legte Sperges die laufenden Protektoratsgeschäfte in regelmäßigen Berichten Kaunitz vor. In diesen Berichten referierte Sperges sowohl in deutscher als auch in italienischer Sprache über die eingelaufenen Schriftstücke. Diese im Akademiearchiv erhaltenen Berichte tragen Randbemerkungen und Entscheidungsanmerkungen von Kaunitz. Sperges war gewissermaßen zum „geschäftsführenden Protektor“ der Akademie geworden.³⁴⁵

Sperges als Ratspräsident

Nach dem Tod von Friedrich Freiherr von Kettler wird Sperges 1783 zum Präses des Akademischen Rates ernannt. Er übt diese Funktion bis zu seinem Tod im Jahre 1791

³⁴⁵ Pascher, Diss. 1965, S. 146ff.

aus. Sperges wurde dadurch auch offiziell zum einflussreichsten Mann der Akademie und übte, da er das volle Vertrauen des Protektors genoss, die tatsächliche Leitung der Akademie aus.³⁴⁶

Ab diesem Zeitpunkt leisteten Sperges und der Sekretariatsadjunkt Weinkopf die ganze Arbeit, was zu einer fast völligen Ausschaltung des Einflusses von Sonnenfels führte.

Pascher dokumentiert die Spannungen im Verhältnis zu Sonnenfels, die bereits seit dem Akademiezusammenschluss nachweisbar sind. Nach dem Tod des Sekretärs der alten Maler- und Bildhauerakademie, Wasserberg, schlug Joseph von Kaunitz als Präses der Akademie vor, Teile vom Gehalt Wasserbergs für eine Gehaltserhöhung für Sonnenfels und den Adjunkten, den Bibliothekar Tassara, zu verwenden. Sperges setzte sich mit Unterstützung durch den Protektor mit der Idee zur Wiederbelebung des alten Plans sogar gegen den Sohn des Protektors durch und schlug vor, ein Kolleg über „die Theorie der Kunst nach philosophischen Einsichten und Mythologie, Fabel und Allegorien, den Wert der Antiken und die Geschichte der Kunst“ einzurichten. Als Lehrer schlug er den Exjesuiten Abbé Joseph Burckard vor. Der plötzliche Tod Burckards zu Beginn des Jahres 1774 vereitelte aber dieses Projekt. Sonnenfels bot sich dann an, die Kunstgeschichtsvorlesungen unentgeltlich selbst zu halten. Hiefür wurde ihm dann eine Gehaltserhöhung von 200 fl. zu seinem bisherigen 400 fl. zuerkannt.³⁴⁷

Nach *Novotny* bestand zu Van Swieten, den Kaunitz als Aufklärer und erfolgreichen Reformers der Universität schätzte, persönlich kein besonders enges Einvernehmen. Ein Grund dafür lag in der Zensur, mit deren Leitung Van Swieten beauftragt war. Seinem Geist und Charakter nach musste Kaunitz, auch wenn er sich mit Rücksicht auf die Monarchin nicht offen dagegen äußerte, jeder Zensur, ob es nun eine kirchliche oder staatliche war, ablehnend gegenüber stehen.³⁴⁸ Kaunitz nahm daher seine Aufgabe als Protektor sehr ernst, wenn es notwendig war, die Akademie gegen Übergriffe des Staates zu schützen.

Dies zeigte sich in den Jahren 1777/78 als es zu Auseinandersetzungen mit der niederösterreichischen Regierung kam. *Pascher* hat diesen Fall umfassend dokumentiert.³⁴⁹ Die Landesregierung verfügte in einem Dekret an Schmutzer, dass er alle Kupferstiche vor deren Druck der Zensur vorzulegen habe. Sperges verfasste im Auftrag des Protektors an den niederösterreichischen Stadthalter, Graf Seilern, ein Schreiben, worin er mit Nachdruck ersuchte, Dekrete nicht an Angehörige der

³⁴⁶ Pascher ebd., S. 164ff.

³⁴⁷ Pascher, Diss. 1965, S. 142ff.

³⁴⁸ Novotny, Kaunitz, 1947, S. 150.

³⁴⁹ Pascher, Diss. 1965, S. 150ff.

Akademie, sondern an den Protektor zu richten. Im Übrigen ersuchte er um Bekanntgabe der kaiserlichen Verordnungen, auf die sich die niederösterreichische Regierung stütze.³⁵⁰

Seilern antwortete, dass es sich nicht um „Kunstsachen“, für die der Protektor zuständig sei, sondern um die „Handhabung der Sittlichkeit“ handle. In seinem Bericht an Kaunitz schloss Sperges, dass aus dieser spitzfindigen Antwort klar hervorgehe, wer hinter der ganzen Sache stehe.³⁵¹ In der Randbemerkung des Protektors dazu, nannte dieser Sonnenfels namentlich als Initiator.³⁵²

Im Jahre 1778 kam es wegen der Besteuerung der Künstler zu neuerlichen Auseinandersetzungen mit der niederösterreichischen Landesregierung. Sperges berichtete an Kaunitz und kritisierte die zwiespältige Haltung von Sonnenfels, der zugleich Akademiesekretär und niederösterreichischer Regierungsrat war.³⁵³

Kaunitz verfügte in allen diesen Auseinandersetzungen schon durch seine Position als Staatskanzler über die entsprechende Macht, um jeden fremden Einfluss von der Akademie fern zu halten.

Um den Einfluss von Sonnenfels an der Akademie zurückzudrängen, gelang es Sperges mit Unterstützung von Kaunitz im September 1778 Tassara, den Kandidaten von Sonnenfels, wegen Untätigkeit abuberufen und seinen Vertrauten Weinkopf zum Sekretariatsadjunkt zu bestellen. In diesem Zusammenhang bemängelte er auch, dass Sonnenfels sich als Sekretär nur auf die Erstellung der wenigen Sitzungsprotokolle beschränke.³⁵⁴ Sonnenfels verblieb in der Ära Kaunitz nur mehr die Repräsentation nach außen, er blieb Festredner der Akademie.

Fragen der Ausbildung waren für Kaunitz immer ein besonderes Anliegen. Durch die von ihm forcierten Wettbewerbe und durch die Romstipendien sollten Anreize und optimale Studienmöglichkeiten auf höchstem Niveau geschaffen werden. Inhalte und Ziele der Maßnahmen hatte er auch persönlich formuliert. Der Protektor war auch bemüht, die besten Lehrer an die Akademie zu binden.

³⁵⁰ A.d.A., 2. Juli 1777, zit. n. Pascher, Diss., 1965, S. 150.

³⁵¹ A.d.A., fol. 35, Sperges an Kaunitz vom 11. u. 30. Juli 1777; zit. n. Pascher, Diss., 1965, S. 150.

³⁵² Ebd. die Formulierung der Randbemerkung lautet: „*Io trovo a tal segno sofistica la risposta di quel B. J. Sonnenfels, che per mancanza del tempo, che mi ci vorrebbe per poterla oggi analizzare mi riserbo a farlo un altro giorno; Denn dem Schurken will ich nichts schuldig bleiben.*“

³⁵³ A.d.A., Sperges an Kaunitz vom 23. Dezember 1778; zit. n. Pascher, Diss., 1965, S. 150.

³⁵⁴ A.d.A., Sperges an Kaunitz vom 10. September 1778; zit. n. Pascher, Diss., 1965, S. 150.

Neben dem Romstipendium und den Preisaufgaben wurde auch die **Gipsabgusssammlung** dafür geschaffen, um die Schüler schon während der Ausbildung zum Antikenstudium anzuhalten. Die Wahl von Motiven aus der griechischen Mythologie und der römischen Geschichte erforderte ein Studium mit den literarischen Quellen. Hiefür wurde eine gut ausgestattete **Bibliothek** geschaffen, die den Schülern zur Verfügung stand.

Kaunitz bemühte sich auch, die soziale und finanzielle Lage der Künstler und Akademieschüler zu bessern. Da die Schüler meist aus armen Verhältnissen kamen, mussten sie ihren Lebensunterhalt durch andere Arbeiten verdienen, was ihre künstlerische Entwicklung beeinträchtigte. Auch die Regierung unter dem sparsamen Joseph II. und das geänderte Auftragsverhalten beim Adel und bei der Kirche waren für die Lage der Künstler nicht förderlich. Um zu verhindern, dass fähige Schüler aus Bedürftigkeit ihre Studien vorzeitig abbrechen, wurden bereits zu Beginn des Jahres 1787 kleinere Unterstützungen gewährt.³⁵⁵ Durch das auf die Anregungen Fügers zurückgehende Protektorsdekret vom 30. August 1788 wurden dann weitere Stipendien eingeführt.

Der Entscheidung für die Auswahl der zweiten Gruppe der Romstipendiaten Anfang 1776 lag die Überlegung zugrunde, Lehrer für die Akademie heranzubilden, die der neuen Kunstauffassung zum Durchbruch verhelfen sollten. Füger und Zauner erhielten ihre Berufungen bereits in Italien.

Nach dem Tod von Anton Domanöck, dem Direktor der Graveurschule, im Jahre 1779, zerschlug sich der Plan, den Münzgraveur Martin Krafft zum Nachfolger zu bestellen. Krafft, der von Kaunitz nicht besonders geschätzt wurde, lehnte es ab, aus Paris zurückzukehren. Nach einem Wettbewerb wurde die Direktion dem Bildhauerprofessor Johann Baptist Hagenauer, der an sich keine besondere Qualifikation für dieses Fach aufzuweisen hatte, übertragen. Hagenauer führte daneben die Bildhauerprofessur provisorisch weiter. Diese Stelle wurde aber dann ohne Wettbewerb Franz Zauner übertragen. Das Protektorat hatte Hagenauer die an sich höherrangige Direktorsfunktion an der Graveurschule, für die sich Hagenauer letztlich auf Dauer entschied, deshalb übertragen, um seine Professur bei den Bildhauern frei zu bekommen.³⁵⁶

³⁵⁵ A.d.A., Ratsprotokoll vom 27. März 1787, zit. n. Kuijpers, Hofpreise, 1989, S. 389.

³⁵⁶ Pascher, Diss., 1965, S. 158ff.

Während der Regierungszeit von Joseph II. war Kaunitz ständig bemüht, die Akademie vom Reformeifer des Kaisers auszunehmen. Die Absicherung der finanziellen Unabhängigkeit durch den „Geheimen Fonds der bildenden Künste“ im Jahre 1784 war die bedeutendste Maßnahme.

Im Jahre 1785 wollte Joseph II. die gesamte Akademie einschließlich der Kommerzialzeichenschule (Manufakturschule), die damals noch der böhmisch-österreichischen Hofkanzlei unterstand, im St. Anna-Gebäude unterbringen. Der Kaiser glaubte, dadurch Lehrpersonal einsparen zu können. Nach geschickten Verhandlungen, die Sperges führte, konnte der Kaiser von der Sinnhaftigkeit der bestehenden Ordnung überzeugt werden und begnügte sich mit der örtlichen Vereinigung der Kunstschulen.³⁵⁷

Für die Nachfolge des kranken Direktors der Malerakademie, Sambach, hatte Kaunitz den Romstipendiaten Heinrich Füger vorgesehen. Durch ein Majestätsgesuch versuchte der Porträtmaler Anton Hickel die Position zu erreichen. Das Gesuch war nicht ungefährlich, weil Hickel darin, der Mentalität des Kaisers entgegen kommend, Reform- und Einsparungsvorschläge unterbreitete.³⁵⁸ Sperges wurde beauftragt einen Vortrag zu verfassen, *„in welchem punctatim ein jedes Absurdum angeführet und widerlegt werden“* müsse. Dem Kaiser wurde auch mitgeteilt, dass Füger als der Geeignetste für diese Stelle vorgesehen sei.³⁵⁹ Der Vortrag wurde gebilligt und Füger am 11. Oktober 1783 zum Vizedirektor der Malerei- und Bildhauerschule bestellt und in den Rat aufgenommen.

Im Einvernehmen mit dem Protektor wurde 1785 der renommierte Porträtmaler Johann Baptist Lampi d. Ä. zum Professor für Historienmalerei bestellt. Da dieser kein Akademiemitglied war, musste er als Aufnahmestück ein Gemälde des Kaisers in Lebensgröße zur Ausschmückung des Ratssaales anfertigen. Gleichzeitig wurde Hubert Maurer zum Lehrer für die Anfangsgründe des Zeichnens ernannt. Kaunitz und Sperges setzten sich gegen die Absicht Joseph II. als Anatomielehrer einen Fachmediziner zu bestellen, durch. Die Stelle wurde dem Bildhauer Johann Martin Fischer übertragen.

Im August 1788 hielt Sperges selbstbewusst in einem umfangreichen Dokument das Erreichte fest. Er beschreibt und charakterisiert die Mitglieder des Professorenkollegiums, an deren Berufung er mitgewirkt hatte. In seinem Bericht, an

³⁵⁷ A.d.A., Joseph II. an Kaunitz vom 21. April 1785 und A.d.A. vom 18. Mai 1785; zit. n. Pascher, Diss., 1965, S. 167 u. S. 168.

³⁵⁸ Pascher, Diss., 1965, S. 164.

³⁵⁹ A.d.A., Kaunitz an Sperges vom 21. Dezember 1782, zit. n. Pascher, Diss., 1965, S. 164.

Kaunitz, vom 13. August 1788, der auch persönliche Beurteilungen enthält, führt er aus:

„Die hiesige Akademie soll gute Künstler in der Malerey und Bildhauerey für alle Deutsche und Ungar. Länder de Öen. Monarchie bilden: man kann es auch, seitdem auf ihren gewöhnlichen Unterhalt jährlich soviel verwendet wird, billig fordern, und da sie den Vorteil hat, unter einem erlauchten Protektor zu stehen, der selbst nicht nur Liebhaber, sondern Kenner der Künste, und voll der besten Gesinnung zu ihrem Aufnehmen ist, mit Sicherheit erwarten.

Niemals war die Akademie, gute Künstler zu bilden, besser in Stande, als eben itzt, da sie sich mit vorzüglich guten Lehrmeistern in jedem Fache versehen findet.

*Das vormals so verächtlich behandelte Studium der Anfangsgründe in der Figurenzeichnung wird nun von dem ungemein fleißigen Professor **Hubert Maurer**, welcher selbst ein geschickter Maler ist, mit einer vorher bey uns ganz ungewöhnlichen Nettigkeit, und dabey doch großer Manier, auch mit vieler Richtigkeit in den Umrissen, getrieben: seine Schule ist zahlreich, und wird außer den vor- und nachmittägigen Stunden, auch Abends von schon erwachsenen, und solchen Jünglingen besucht, die keiner Kunstprofession sich zu widmen gedenken. Maurer ist gewiß dort, wohin er gehört, angestellt und hat ein Par fleißige Gehilfen. **Füger**, der in kleinen Porträten seinesgleichen vielleicht Niemand hat, und in diesem Fache berühmt ist, thut sich nunmehr auch in den Historischen hervor; seine Kompositionen sind reich, wohl überdacht, und zeugen von einem an Ideen fruchtbaren Erfindungsgeiste. So lange er eine gewisse ihm angemessene Größe der Figuren nicht überschritt und zärtliche, weichliche oder wohlhlüstige Gegenstände wählet, wird er sich immer Ehre machen; für große pathetische Leidenschaften, für heftige Gemüthsbewegungen hat weder sein Charakter, noch sein Pinsel, wie es mir scheint, genug Stärke, sie auszudrücken: selbst sein Kolorit ist nicht dazu geeignet. Allein dieses wissen Eure Fürstl. Gnaden besser zu beurtheilen. Indessen vermehret, und ernähret das viele Lob, welches er durch die kleinen Porträte von Frauenzimmern und Anderen erhält, seine Eigenliebe, die mit einer guten Dose Eitelkeit und Ruhmredigkeit vermengt ist: beydes wird von seinen Kollegen, und Schülern für Stolz gehalten, und wird immer ein Hinderniß seyn, sich ihr Zutrauen und Liebe zu erwerben, wie es für einen Direktor zu wünschen wäre: dennoch ist Füger für dieses Amt unter den hiesigen immer der Beste.*

***Lampi** gewinnt von Jahr zu Jahr in dem Porträtmalen mehr vollkommenheit, und wen er so fortfährt, glaube ich, daß er werde einer der besten Maler in diesem Fache werden. Junge Maler können von ihm im Kolorieren viel lernen; ich will hoffen, daß seine Farben haltbar seyn. Schade, daß er in der Fabel, Geschichte, Kostume, Kunsthistorie, und den übrigen einem Professor anständigen, auch zur historischen Malerey nöthigen Kenntnisse äußerst unwissend ist, und die Kunstsprache nicht genugsam besitzt. Mir ist Leid, daß er auch durch seine lockere Lebensart sich und seiner Familie Schaden thut.*

***Brand**, ein sittsamer, friedfertiger und bescheidener Mann, arbeitet für sein Alter, und geschwächtes Gesicht, zumalen er das eine Auge beynahe gar nicht mehr brauchen kann, noch viel: und wiewohl seine neuere und itzige Manier vielen, und auch mir, nicht gefallen will, behauptet er doch immer den Ruhm des brandischen Namens; seine Schüler behandelt er liebevoll, und giebt sich viele Mühe mit ihnen: sie nehmen aber dadurch den itzigen Geschmack ihres Lehrmeisters, wie es mir scheint, zu sehr an, und bleiben sodann an dem kleinerlichen Landschaftleymalen kleben, ohne daß sie Lust und Muth bekommen, die Szenen der Natur im Größeren zu schildern. Diese gar zu charakterisirte Anhängigkeit der Lehrlinge an den Meister schadet meines Erachtens der Kunst. **Wutky** ein vormaliger brandischer Schüler hat sich durch eigenen Schwung davon emancipirt: itzt weis ich keinen hier, der das Herz hätte, demselben oder einem Casanova nachzuahmen. Brand, der gute Mann, hat übrigens die Schwachheit, daß er glaubt, alles loben und nichts tadeln zu sollen.*

*Was von dieser Seite Brand fehlt, hievon hat **Zauner**, Lehrer der Bildhauerey, vielleicht zu viel; sein ernsthaftes, trockenes Wesen macht einen merklichen Kontrast mit dem Süßen des Erstern, und ist Ursache, daß die Schüler keine vertrauliche Ergebenheit gegen denselben gewinnen, obwohl sie alle Achtung für seine, auch von Kennern des ächten Styls in der Bildhauerkunst hochgeschätzten Geschicklichkeit haben.*

Umsomehr Zutrauen und Liebe von Seiten der jungen Bildhauer hat der Professoradjunct **Martin Fischer** wegen seiner gutherzigen Gefälligkeit. Da auch er eine große praktische Kunsterfahrenheit, und dabey einen reinen, nach Antiken gebildeten Geschmack in seinem Styl hat, so scheint mir die Schule durch diese zween Männer trefflich besetzt zu seyn. Fischer ist zugleich Lehrer der für die bildenden Künste so nützlichen Anatomiekunde: diese hatte unter dem vorigen Professor fast gar keine Zuhörer; itzt aber zählt man ihrer gemeiniglich 50 bis 60 weil Fischer nicht allein die Myologie und Osteologie gründlich besitzt, sondern auch ihre praktische Anwendung auf die bildenden Künste, indem er selbst Künstler ist, zu zeigen weis. So ist die Akademie auch in den übrigen Kunstklassen wohl bestellt: sie hat, in der Bauschule unter der Direktion des **v. Hohenberg** Lehrer für die theoretische und praktischen Theile der Architektur:

In der Kupferstecherey einen **Schmutzer**, in der Schabkunst den **Jacobé**. In der Modelirer, und Erzverschneiderschule den **Hagenauer**, welcher zwar in diesem Fache kein großer Künstler ist, jedoch zur Direktion wegen seiner unverdrossenen Bemühung, und für Kleinigkeiten ideenreicher Erfindungsgabe ganz wohl taugt, weil die Jungen und Gesellen der in Metalle arbeitenden Professionen vorzüglich vonnöthen haben, das Neue, und Manichfältige der mechanischen Verzierungen zu sehen, hienach zu zeichnen, und zu modelieren.

Endlich in der Manufakturzeichnungsschule ist **Drechsler**, ein Blumenmaler, dergleichen Wien niemals gehabt hat".³⁶⁰

³⁶⁰ A.d.A., Sperges an Kaunitz vom 13. August 1788; Transkription nach Pascher, Diss., 1965, S. 179ff.

21. Schlussbetrachtung

Kaunitz stellte die Kunst in den Dienst der Staatsräson. Das ökonomische Vorbild Frankreichs ist das Motiv für seine ersten Kunstschulgründungen und für die Akademievereinigung. Die Kunst sollte demnach die Voraussetzung zum Ausbau eines geschlossenen merkantilistischen Systems schaffen. Die Auseinandersetzung mit den von Maron eingereichten Reformvorschlägen für den Zeichenunterricht an der neuen Akademie lassen bei Kaunitz dann eine Aufwertung künstlerischer Gesichtspunkte und die Rezeption klassizistischer Tendenzen erkennen. Diese gehen möglicherweise schon auf frühe Einflüsse während seines Studiums in Leipzig zurück.

Kaunitz wollte eine neu aufgestiegene und gebildete Bürgerschicht an den Staat binden. Durch die Trennung der Kunst vom Handwerk sollte eine Verbesserung des gesellschaftlichen Status der Künstler erreicht werden. Die nach der Satzung zu bildenden Gremien enthielten aber nach wie vor ein deutlich aristokratisches und elitäres Element.

Nach Lösung der Zunftfrage erhielt die Akademie das Ausbildungsmonopol. Durch den allgemeinen Zugang trat eine Verschiebung der schichtspezifischen Zugehörigkeit der Schüler ein.

Die Maßnahmen von Kaunitz sind nicht nur machtpolitisch, sondern in einem größeren humanistischen Zusammenhang zu sehen. Er wollte den Künstlern eine theoretische Grundlage geben, ihre Kunstausbildung gewissermaßen verwissenschaftlichen. Seine Idee, eine allgemeine „Akademie der schönen Künste und schönen Wissenschaften“ als freie Stätte der wissenschaftlichen Auseinandersetzung zu schaffen, konnte er nicht verwirklichen. Erst Sonnenfels setzte 1812 eine Lehrkanzel für die Theorie der Kunst, Mythologie, Archäologie und Geschichte durch.

Der Klassizismus war eher eine rationale, an allgemeingültigen Werten orientierte Grundhaltung. Durch seine Themen sollte eine Verbesserung der Menschen ausgelöst werden. Dabei wurde eine Gleichstellung von Form und Inhalt angestrebt. Letztlich erwies sich aber die Projektion von Systemen der Vergangenheit auf die Gegenwart als fragwürdig.

An der Wiener Akademie wurde keine eigene Kunsttheorie entwickelt. Die Kunstverantwortlichen haben vor allem die Ideen Winckelmanns eklektisch übernommen und sie zu Unterrichtsmethoden verkürzt. Diese Konzepte, die sich auch auf Anton von Maron und Anton Raphael Mengs stützten waren offizieller Natur.

Theoretische Überlegungen, die auch andere europäische Strömungen reflektierten, und wie sie etwa von Franz Christoph v. Scheyb undogmatisch formuliert wurden, fanden keine Berücksichtigung. Die genauen und reglementierenden Anweisungen, die Kaunitz erließ, standen aber mit seiner aufklärerischen Grundhaltung im Widerspruch, ein Widerspruch, der dem Wesen des aufgeklärten Absolutismus inhärent ist.

In der Praxis und Ausbildung der Künstler kam der Zeichnung eine besondere Bedeutung zu. Durch die Maßnahmen des Kaisers und unter dem Protektorat von Kaunitz ist eine Monopolstellung der Akademie als Zeichenschule bewirkt worden. Die Akademie, die gleichzeitig Behörde und Schulaufsichtsinstanz war, hatte eine vollständige Machtbefugnis in allen Bereichen der Kunst und des Gewerbes, für die das Zeichnen bedeutsam war, erreicht.

Durch die weitere technische Entwicklung und die nach dem Wiener Kongress einsetzende starke Bautätigkeit verlor die Akademie allmählich ihr umfassendes Ausbildungsmonopol. In den Statuten von 1812 hatte sich die Akademie noch als oberste Kunstbehörde zur Vervollkommnung der Nationalindustrie definiert.

Die Gründung des Polytechnischen Institutes in Wien im Jahre 1815 beschleunigte die Spaltung der Ausbildung in das Architektur- und das Ingenieurwesen. In seiner Entschließung aus dem Jahre 1820 dekretierte Franz I. dann die Trennung der Ausbildungsinhalte.

Ein wichtiges Instrument zur Ausbildung waren die Romstipendien. Sie hatten sich zur Heranbildung neuer Lehrer bestens bewährt, sie fanden dann aber, bedingt durch die Revolutionskriege, keine unmittelbare Fortsetzung.

Vor allem durch das Wirken Heinrich Fügers wurde die Wiener Akademie Mitte der 1780-er Jahre zu einer Hochburg des Klassizismus. Die weitere Entwicklung ging dann aber mit Rom und Paris nicht konform. Dort wurde der Rokokostil endgültig überwunden. Die Wiener Akademie orientierte sich noch bis ins 19. Jahrhundert an Anton Raphael Mengs und Anton von Maron. Die Formen des Barock wirkten aber so stark und konnten sich lange neben dem entgegengesetzten Ideal des Klassizismus behaupten, vor allem im höfischen Bereich. Diese konservative Haltung hat ihre Ursache in der Nähe zum Kaiserhaus, das als Folge der revolutionären Ereignisse in Frankreich Neuerungen eher ablehnte.

Abkürzungen

a.a.O.	am angegebenen Ort
A.d.A.	Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste
	Anm.: Diese Abkürzung hält sich, auch um Unklarheiten zu vermeiden, an die bisher in der Literatur verwendete Form.
Anm.	Anmerkung
AVA	Allgemeines Verwaltungsarchiv
Ders.	Derselbe
Dies.	Dieselbe
Dok.	Dokument
Ebd.	Ebenda
fasz.	Faszikel
fl	Gulden
fol.	Folio
HHSTA	Haus- Hof- und Staatsarchiv
Konv.	Konvolut
Miscel.	Miscellanea
QU	Quelle
STA	Österreichisches Staatsarchiv
STHK	Studienhofkommission
VA	Verwaltungsakten
Vgl., vgl.	Vergleiche
zit. n.	zitiert nach

Bibliographie

Arneth Alfred v., Geschichte Maria Theresias, 10 Bände, Wien 1863 – 1879.

Arneth Alfred v., Biographie des Fürsten Kaunitz, Ein Fragment, in: AÖG 88, 1900.

Betthausen, Winckelmann u. Maron, 2002, Betthausen Peter, Winckelmann, Anton von Maron und Wien, in: Hagen, Antike in Wien, 2002, S. 79.

Beyer Wilhelm, Österreichs Merkwürdigkeiten die Bild- und Baukunst betreffend, Wien, Trattner, 1779.

Beyer Wilhelm, Die neue Muse, Wien 1784.

Bradler-Rottmann, Die Reformen Kaiser Josephs II., Göppinger Akademische Beiträge, Göppingen, 1973.

Burg, Zauner, 1915 - Burg Hermann, Franz Anton Zauner und seine Zeit, Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus in Österreich, Wien 1915.

Busch, Das sentimentalische Bild, 1993 - Busch Werner, Das sentimentalische Bild, Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.

Cerny, Mitglieder, 1978 - Cerny Walter, Die Mitglieder der Wiener Akademie, Wien 1978.

Diderot, Ä. Schr., 1967 – Diderot Denis, Ästhetische Schriften, 2 Bde., Hg. Friedrich Bassenge, Berlin 1967.

Engelbrecht Helmut, Geschichte des österreichischen Bildungswesens, Erziehung und Unterricht auf dem Boden Österreichs, Bd. III, von der frühen Aufklärung bis zum Vormärz, Wien 1984.

Feil Joseph, Versuche zur Gründung einer Akademie der Wissenschaften unter Maria Theresia, Wien 1861 (Nachdruck, Jg. nicht feststellbar).

Fleischhauer W., Zum Bildhauer Christoph Friedrich Wilhelm Beyer, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 4, 1960, S. 11ff.

Füeßli Hans Rudolf, Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten, Erster Theil, Wien, 1801.

Gönner Rudolf, Bildungsreform als Staatspolitik, in: Koschatzky, Maria Theresia, 1979, S. 209ff.

Grabner, 2006 - Grabner Sabine, La vera patria degli artist a Roma“, in Aust. Kat. „Aufgeklärt-Bürgerlich“, Porträts von Gainsborough bis Waldmüller, 1750 – 1840, Wien 2006, S. 27ff.

Gutschi Ferdinand, Das Archiv der Akademie der bildenden Künste in Wien, in: Archivpraxis und historische Forschung in Wien, WUV 1992.

Hagen, Antike in Wien, 2002 - Hagen Bettina (Hg.) Ausst. Kat., Antike in Wien, Die Akademie und der Klassizismus um 1800, eine Ausstellung der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste und der Winckelmann-Gesellschaft, Wien 2002.

Heinz Günther, Bemerkungen zur Geschichte der Malerei zur Zeit Maria Theresias, in: Koschatzky, Maria Theresia, 1979. S. 277ff.

Hersche Peter, Der aufgeklärte Reformkatholizismus in Österreich, 1976.

Hersche Peter, Der Spätjansenismus in Österreich, Wien 1977.

Hersche Peter, Muße und Verschwendung, Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter, 2 Teilbände, Wien – Basel, 2006.

Hofmann Werner, Das entzweite Jahrhundert, Kunst zwischen 1750 und 1830, Universum der Kunst, Bd. 40, München, 1995.

Holzer, Diss., 1975 – Holzer (geb. Tuma) Irene, Franz Christoph von Scheyb (1704 – 1777), Leben und Werk, Ein Beitrag zur süddeutsch-österreichischen Aufklärung, Phil. Diss., Univ. Wien 1975 (maschinschr.).

Hormayr Joseph v., Österreichischer Plutarch, Lebensbilder großer Österreicher, Wien 1807.

Hormayr Joseph v., Fürst Kaunitz (1711 – 1794), in: Lebensbilder großer Österreicher, Auswahl aus dem „Österreichischen Plutarch“, Wien 1946, S. 28 – 34.

Hutter Heribert, Die Mitglieder der Wiener Akademie, in: Bildhefte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Heft 11, Wien 1978.

Jäger, Kaunitz in der Historiographie, 1982 - Jäger Gertraud, Die Persönlichkeit des Staatskanzlers Kaunitz in der Historiographie, Phil. Diss., Wien 1982 (maschinschr.).

Kann, Kanzel, 1962 – Kann Robert A., Kanzel und Katheder, Studien zur österreichischen Geistesgeschichte vom Spätbarock zur Frühromantik, Wien 1962.

Kann Robert A., Geschichte des Habsburgerreiches 1526 – 1918, Wien 1993.

Keller Harald, Die Kunst des 18. Jahrhunderts, in: Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 10, 1971, S. 11ff.

Klingenstein, Habsburgischer Adel, 1972 - Klingenstein Grete, Habsburgischer Adel im Zeitalter des Absolutismus, Herkunft und Bildung des Staatskanzlers Kaunitz, Habilitationsschrift, Wien 1972 (maschinschr.).

Klingenstein, Aufstieg des Hauses Kaunitz, 1975 - Klingenstein Grete, Der Aufstieg des Hauses Kaunitz, Studien zur Herkunft und Bildung des Staatskanzlers Wenzel Anton, Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 12, Göttingen 1975.

Klingenstein-Szabo, Sammelband Kaunitz, 1996 - Klingenstein Grete u. **Szabo** Franz (Hg.), Staatskanzler Wenzel Anton v. Kaunitz –Rietberg 1711 – 1794, Neue Perspektiven zur Politik und Kultur der europäischen Aufklärung, Graz 1996.

Klueting Harm, Kaunitz, die Kirche und der Josephinismus. protestantisches landesherrliches Kirchenregiment, rationaler Territorialismus und thesianisch-josephinisches Staatskirchentum, in: Klingenstein-Szabo, Sammelband Kaunitz, 1996, S. 169ff.

Knofler, Modellzeichnen, 2000 - Knofler Monika, Das Zeichnen nach dem Modell, in: Das Bild des Körpers in der Kunst des 17. bis 20. Jahrhunderts, Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien. Katalog zur Ausstellung im Rupertinum Salzburg 2000, ISBN: 3-905597-32-2, unter www.khs-linz.ac.at/files/5765/knofler.doc.

Koller Manfred, Die Brüder Strudel, Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie, 1993.

Kopetzky Franz, Joseph und Franz v. Sonnenfels, Das Leben und Wirken eines edlen Brüderpaares, 1882.

Koschatzky, Maria Theresia, 1979 – Koschatzky Walter (Hg.), Maria Theresia und ihre Zeit, Eine Darstellung der Epoche von 1740 – 1780 aus Anlaß der 200. Wiederkehr des Todestages der Kaiserin, Salzburg-Wien, 1979.

Königsberger Gerda, Die Akademie der bildenden Künste in Wien, Eine Bibliographie, Veröffentlichung der Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Wien 1988.

Köremön, siehe: **Scheyb**.

Krivanec Ernest, Die Freimaurerei in der Thesianischen Epoche, in: Koschatzky, Maria Theresia, 1979, S. 197.

Kuijpers, Hofpreise, 1989 – Kuijpers J. T. C., Hofpreise der Akademie der Bildenden Künste in Wien, in: Academies of Art between Renaissance and Romanticism, Leids kunsthistorisch Jaarboek, Bd. 4 – 5, 1989.

Küntzel Georg, Fürst Kaunitz – Rittberg als Staatsmann, 1923.

Lennhof Eugen u. **Posner** Oskar, Internationales Freimaurerlexikon, Wien 1980.

Lentze Hans, Joseph v. Spergs und der Josephinismus in: Festschrift zur Feier des zweihundertjährigen Bestandes des Haus-, Hof- und Staatsarchivs, Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs, hrsg. von Leo Santifaller, Ergbd. 3, Wien 1951, S. 392ff.

Lott Theodor, Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92, Wien 1982.

Lützow, Geschichte, 1877 - Lützow Carl v., Geschichte der k. k. Akademie der bildenden Künste, Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes, Wien 1877.

Mengs Anton Raphael, Sämtliche kunsthistorische und philosophisch-ästhetische Schriften, gesammelt nach Originaltexten von G. Schilling, Bonn 1843.

Mengs Anton Raphael, Sämtliche hinterlassene Schriften, gesammelt, übersetzt und hrsg. von G. Schilling, Bonn 1843 – 1844.

Mengs, Gedanken, 1843 – Mengs Anton Raphael, Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey, in: Mengs, Sämtliche kunsthistorische und philosophisch-ästhetische Schriften, Bonn 1843, S. 196ff.

Müller Willibald, Joseph v. Sonnenfels, Biographische Studie, 1882.

Novotny, Kaunitz, 1947 – Novotny Alexander, Staatskanzler Kaunitz als geistige Persönlichkeit, Ein österreichisches Kulturbild aus der Zeit der Aufklärung und des Josephinismus, Wien 1947.

Novotny, 1962, – Novotny Alexander, Staatskanzler Fürst Kaunitz (1711 – 1794), in: Gestalter der Geschichte Österreichs, hrsg. von Hugo Hantsch, Innsbruck, Wien, München, 1962, S. 253 – 261.

Novotny, Akademie, 1947 – Novotny Alexander, Maria Theresia und die Akademie der Wissenschaften, in: Die Warte, Nr. 20, S. 2 (Beilage zur Die Furche vom 24.5.1947).

Orestrio, siehe: **Scheyb**.

Osterloh Karl-Heinz, Joseph v. Sonnenfels und die österreichische Reformbewegung im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus, Eine Studie zum Zusammenhang von Kameralwissenschaft und Verwaltungspraxis, Lübeck, Hamburg 1970.

Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hg.), Österreich im Europa der Aufklärung, Kontinuität und Zäsur in Europa zur Zeit Maria Theresias und Josephs II., Internationales Symposium in Wien, 20. – 23. Oktober 1980, 2 Bände, Wien 1985.

Pascher, Diss., 1965 – Pascher Franz, Joseph Freiherr von Sperges auf Palenz und Reisdorf, 1725 – 1791, Phil. Diss., Wien 1965 (maschinschr.).

Pascher, 1966, – Pascher Franz, Joseph Freiherr von Sperges auf Palenz und Reisdorf (1725 – 1791) in: Österreich in Geschichte und Literatur, 10. Jg. 1966, S. 539ff.

Pascher, Sperges und die Künste, 1967 – Pascher Franz, Joseph Freiherr v. Sperges, Liebhaber, Förderer und Verwalter der Künste unter Maria Theresia und ihren Söhnen, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie 11, 1967, Nr. 55, S 35ff.

Pevsner Nikolaus, Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986.

Plank, Zeichenunterricht, 1999 – Plank Angelika, Akademischer und schulischer Elementarzeichenunterricht im 18. Jahrhundert, Phil. Diss., Wien 1997, gedr. Frankfurt/Main 1999.

Plank, Quellentexte, 1997 – Plank Angelika, maschinschr. Diss., Bd. 1 Text, Bd. 2 Quellentexte, Wien 1997.

Ronzoni L. A., Der Beginn des Wiener Klassizismus, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd V, S. 444.

Sammer, Statuten, 1980 - **Sammer** Alfred, Die Theresianischen Statuten der Akademie der bildenden Künste in Wien, Zum 200. Todestage Kaiserin Maria Theresia's, Wien 1980.

Schemper-Sparholz, Klassizismus, 1995 - **Schemper-Sparholz** Ingeborg, Die Etablierung des Klassizismus in Wien, Friedrich Heinrich Füger und Franz Anton Zauner als Stipendiaten bei Alexander Trippl in Rom, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 1995, S. 247 – 270.

Schemper-Sparholz Ingeborg, Skulptur und dekorative Plastik, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. IV, S. 461.

Schemper-Sparholz Ingeborg, Johann Christian Wilhelm Beyer, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. IV, S. 506.

Schemper-Sparholz Ingeborg, Rezension der Ausstellung „Klassizismus in Wien“, in: Kunsthistoriker aktuell, März 2003.

Scheriau, Diss., 1975 - **Scheriau** Michal Johanna, Franz Christoph von Scheyb, Klassizistische Kunstliteratur im späten 18. Jahrhundert in Wien – 1770, 1774, Kunsthist. Diss., Univ. Wien 1975 (maschinschr.).

Scheyb Franz Christoph v., Köremons Natur und Kunst in Gemälden, Bildhauereyen, Gebäuden und Kupferstichen, zum Unterricht der Schüler und Vergnügen der Kenner, 2 Bd., Leipzig 1770.

Scheyb Franz Christoph v., Orestrio, Von den drey Künsten der Zeichnung. Mit einem Anhang von der Art und Weise, Schwefel, Gips und Glas zu verfertigen, auch in Edelsteine zu graben, nebst einer Vorrede von Friedrich Justus Riedl, 2 Bd., Wien 1774.

Simányi Tibor, Kaunitz oder die diplomatische Revolution, Wien 1984.

Sonnenfels, GS - Sonnenfels Joseph, Gesammelte Schriften, Bände I - X, Wien 1783 – 1787.

Steeb Christian, Johann Fries (1719 – 1785), Vom Einwanderer zum Staatsbankier und Vertrauten des Staatskanzlers, in: Klingenstein-Szabo, Sammelband Kaunitz, 1996, S. 305ff.

Stuffmann Margret, Französische Malerei, in: Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 10, 1971, S. 375.

Szabo Franz, Staatskanzler Fürst Kaunitz und die Aufklärungspolitik Österreichs, in: Koschatzky, Maria Theresia, 1979, S. 41ff.

Szabo Franz, Kaunitz and Enlightened Absolutism 1753 – 1780, Cambridge 1994.

Thieme-Becker, Lexikon – Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart (Thieme-Becker), Hg. Hans Vollmer, Nachdruck 1987.

Tietze Hans, Alt-Wien in Wort und Bild, Wien 1926.

Valjavec Fritz, Der Josephinismus, Wien 1945.

Végh, Stipendienwesen, 1975 - Végh Andrea, Bedingungen des österreichischen Stipendienwesens 1772 – 1783, Die künstlerische Ausbildung der Romstipendiaten, veranschaulicht an dem Maler Joseph Schöpf, Phil. Diss., Uni Wien, München 1975.

Wagner, Geschichte, 1967 - Wagner Walter, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967.

Wagner, Rompensionäre, 1972 - Wagner Walter, Die Rompensionäre der Akademie der bildenden Künste, in: Römische historische Mitteilungen, Rom – Wien 1972.

Wagner Walter, Die Matriken der Akademie der Bildenden Künste in Wien, in: Scrinium, Zeitschrift des Verbandes der Österreichischen Archivare, Wien 1972.

Wagner-Rieger Renate, Architektur im theresianischen Zeitalter, in: Koschatzky, Maria Theresia, 1979.

Walter Friedrich, Männer um Maria Theresia, Wien 1951.

Wangermann Ernst, Joseph II. – Forschung und Reaktion, in: Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hg. Richard Georg Plaschka), Österreich im Europa der Aufklärung, 1985.

Weinkopf, Akademie, 1875 - Weinkopf Anton, Beschreibung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien 1783 und 1790, Wien 1875.

Winckelmann Johann Joachim, Geschichte der Kunst des Altertums, Dresden 1764 und Wien 1776 (2. Auflage).

Winckelmann, Geschichte, 1870 - Winckelmann Johann Joachim, Geschichte der Kunst des Altertums nebst einer Auswahl seiner kleinen Schriften, hrsg. von Julius Lessing, Berlin 1870 und Leipzig 1881.

Winckelmann, Gedanken, 1881 - Winckelmann Johann Joachim, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, in: Geschichte der Kunst des Altertums, Leipzig 1881 (auf Grundlage der Erstauflage von 1764).

Winter Eduard, Der Jansenismus in Böhmen und Mähren und seine Bedeutung für die geistige Entwicklung in Österreich-Ungarn, Südostforschungen VII, 1942, S. 446ff.

Winter Eduard, Der Josephinismus und seine Geschichte, Brünn 1943.

Winter, Barock und Aufklärung, 1971 - Winter Eduard, Barock, Absolutismus und Aufklärung in der Donaumonarchie, Wien 1971.

Zöllner Erich, Geschichte Österreichs, Wien 1961.

Ausstellungskataloge:

Ausst. Kat., 250 Jahre Akademie der bildenden Künste in Wien, Katalog der Jubiläums-Ausstellung 1943, Wien 1942.

Ausst. Kat., Klassizismus in Wien, Architektur und Plastik, Sonderausstellung des Museums der Stadt Wien, Wien 1978.

Ausst. Kat., Antike in Wien, Die Akademie und der Klassizismus um 1800, eine Ausstellung der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste und der Winckelmann-Gesellschaft, hg. v. Hagen Bettina, Wien 2003.

Ausst. Kat., Aufgeklärt - Bürgerlich, Porträts von Gainsborough bis Waldmüller, 1750 – 1840, hg. v. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2006.

Zusammenfassung

Wegen der politischen Spannungen und der sozialen Umbrüche in dieser Zeit war die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts Ausgangspunkt neuer Theorien und Denksysteme. Das wichtigste Land für das neue aufklärerische Denken und die intellektuelle Revolution war Frankreich. Diese Ideen kamen in Österreich in der abgeschwächten Form des aufgeklärten Absolutismus zum Durchbruch.

So ist auch die österreichische Kunst dieser Zeit aus dem politischen Ereignissen und den geistesgeschichtlichen Strömungen zu erklären. Aufklärung, Merkantilismus, Säkularisierung, Toleranzgesetzgebung und Bildungsreform waren die maßgeblichen neuen Werte, die für die Kunst bestimmend wurden. Ziel der Arbeit ist es, diese für die Entwicklung der österreichischen Kunst in der Periode des aufgeklärten Absolutismus zugrunde liegenden politischen und geistesgeschichtlichen Verflechtungen in einer Zusammenschau zu beschreiben und verständlich zu machen.

Gestaltender Reformpolitiker dieser Periode war Staats- und Hofkanzler Wenzel Anton von Kaunitz-Rietberg. Seine aufklärerische Haltung ist das Ergebnis einer zielstrebigsten, kosmopolitischen und liberalen Erziehung in einer frühaufklärerisch orientierten Familie.

Als Reformers ging es Kaunitz zunächst aus merkantilistischen Überlegungen darum, durch Gründung von Kunstschulen, wie die Manufakturschule und die Erzverschneideschule die Voraussetzungen für eine kunsthandwerkliche Produktion nach französischem Vorbild zu schaffen. Die 1766 gegründete Kupferstecherakademie war aber bereits in Richtung einer allgemeinen Kunstakademie angelegt.

Die kunstpolitischen Konzepte von Kaunitz waren staatspolitisch motiviert. Zentrales Thema der Arbeit ist die Darstellung der Gründungsschritte, der satzungsgemäßen Grundlagen und der Organisation der 1770 – 1772 gegründeten neuen Akademie. Dabei ist nicht zu übersehen, dass das Neue im Sinne des aufgeklärten Absolutismus gewissermaßen „von oben verordnet“ wurde.

Die kunsttheoretischen Überlegungen der Aufklärung in Europa, wie sie von Diderot und Winckelmann formuliert wurden, werden gesondert dargestellt. Ein weiteres Kapitel ist auch der Wiener Kunstliteratur im 18. Jahrhundert gewidmet.

Der Klassizismus war eine Gegenbewegung zum Barock. Ihm lag eine an der griechischen Antike orientierte statuarische Kunstauffassung zugrunde. Die Akademie und die politischen Wegbereiter des Klassizismus in Wien haben keine eigene Theorie

entwickelt, sondern vor allem die Ideen Winckelmanns eklektisch übernommen. Diese als allgemein gültig angesehene und ethisch motivierte Kunstauffassung, welche die Gegenbewegung zum Barock darstellte, stand auch im Einklang mit der puritanischen Auffassung von Josef II. Die Rezeption von Systemen der Vergangenheit erwies sich aber als problematisch.

Kaunitz war über zwanzig Jahre lang Protektor dieser Akademie und hat maßgeblich deren Richtung bestimmt. In einem eigenen Kapitel wird auch beschrieben, wie Kaunitz die Protektoratsfunktion ausübte. Die wichtige gestaltende Rolle, die sein engster kulturpolitischer Mitarbeiter Joseph Freiherr von Sperges ausübte, wird dabei besonders hervorgehoben.

Die Akademie entwickelte eine Monopolstellung als Zeichenschule und übernahm schulaufsichts- und baubehördliche Aufgaben. Diese Machtfülle führte zu einem Qualitätsverlust in der künstlerischen Ausbildung. Mit gezielten Maßnahmen reagierte Kaunitz auf diese Entwicklung.

Durch die Schaffung von Romstipendien und Preissystemen war er bestrebt, die künstlerische Qualität der Ausbildung zu steigern. Vor allem die Romstipendien waren wichtige Voraussetzungen für die Etablierung des Klassizismus an der Akademie. In den 1780-er Jahren wurde die Akademie der bildenden Künste in Wien zu einer Hochburg des Klassizismus in Europa. Die weitere Entwicklung ging aber mit der europäischen nicht konform, weil sich die Formen des Barock sehr lange neben dem entgegengesetzten Ideal des Klassizismus behaupten konnten.

Lebenslauf

Ich wurde am 3. Juli 1942 in Wien geboren; meine Eltern, Othmar und Aloisia Haslinger, waren Beamte im öffentlichen Dienst.

Seit 1968 bin ich mit Dr. Sigrun Haslinger, Psychotherapeutin, verheiratet.

Die Reifeprüfung legte ich am 9. Juni 1961 an der BRS Wien XV ab. Anschließend begann ich das Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Wien; meine Promotion zum Dr. iur. erfolgte am 3. November 1967.

1967 trat ich in die Finanzverwaltung ein, wo ich eine Steuerfach- und Wirtschaftsausbildung erhielt. Nach Tätigkeit bei verschiedenen Finanzbehörden wurde ich 1974 in die Steuersektion des Bundesministeriums für Finanzen einberufen. In der Folge war ich dann im Präsidium des Finanzressorts tätig. Ab 1984 war ich Kabinettschef und ab 1988 wurde ich Leiter der Sektion I (Präsidialsektion) des BMF und zum Sektionschef befördert.

Im Rahmen meiner beruflichen Tätigkeit war ich auch mit kulturpolitischen Fragen befasst. Seit 3. März 2001 bin ich Ehrenbürger der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste.

Mit 1. Jänner 2003 wurde ich auf meinen Antrag in den Ruhestand versetzt.

Im Wintersemester 2002 begann ich das Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien.

Vor allem befasste ich mich mit der niederländischen Malerei und der Renaissance. Besonders interessierten mich immer die sozialgeschichtlichen Voraussetzungen und Rahmenbedingungen für die Kunstentwicklung. Diese Fragen waren letztlich auch für die Themenwahl der vorliegenden Arbeit entscheidend.